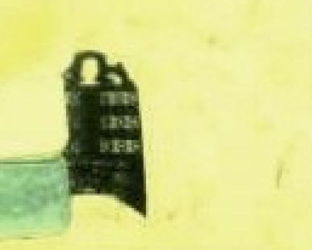


中国音乐学研究文库

中国人的音乐和音乐学

黄翔鹏 著

山东文艺出版社

本书得到
“杨荫浏传统音乐研究基金”
资助

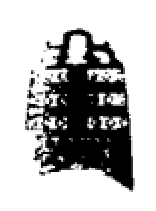
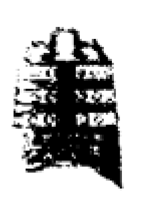
中国人的音乐和音乐学

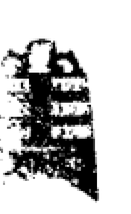
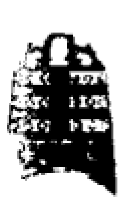
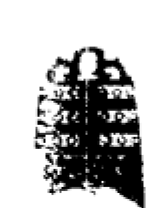
黄翔鹏 著

中国音乐学研究文库





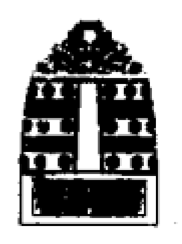



中国音乐学研究文库
中国人的音乐和音乐学
黄翔鹏 著
山东文艺出版社出版
(济南经九路胜利大街)
山东省新华书店发行
山东新华印刷厂德州厂印刷
*
850×1168毫米 32开本 9.125印张 180千字
1997年3月第1版 1997年3月第1次印刷
印数 1—2000
ISBN7—5329—1394—5
I·1229 定价 18.60 元

中国人的思路、风格和气派(代序)

——一个古代音乐史研究者在艺术与科学之间看到的中华炎黄文化之民族特点



"炎黄"一词,说明早在文明的曙光初现时,无论就民族,还是就文化而言,中华大地之上即已出现光耀万世的多元综合。唯其自强不息,日新又新,厚载万类而至于不择细流,所以才能达到这百川归海般的至境。

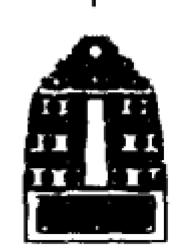
中国历史上确实又有愚昧落后,故步自封,而至盲目排外的时代。为此招致而来的某种激愤之情,往往否定自己的历史传统,甚或抱怨自己投错了胎,弄得唯恐眼珠不蓝,头发太黑,从民族的妄自尊大走向另一个极端而妄自菲薄。清末以来,在新旧交替和中西文化的碰撞中,大概很少有人真能逃脱这一历史环境的影响而能完全正确处之。其中最杰出的人物如鲁迅,也难免会在一二问题上,出现偏颇。等而下之,如我之流,虽然从小勉强可算有点文史熏陶的机遇,一到传统音乐问题上,也就不行了。弱冠之年,初识业师之时,杨荫浏先生曾经戏称我为"小洋鬼子";事实上我也真是依靠老师给我搭好的"立交桥",在将近半个世纪的时间内,从古、今、中、外之间,一步一步走过来的。

把"炎黄文化"看做一种保守而凝固的东西,既不符合历史事实;把传统当做压得人们喘不过气来,从而阻碍前进

的历史包袱，更是一种错误观念。谁教你把它顶在头上的？传统是我们脚下的起点，善用它，它就能让你获得到高于他人的基地。现代化的大厦恐怕难在沼泽地或流沙地之上奠定基础，也不能建造为空中楼阁的。

我们讲民族特点，不取民粹派的形而上学看法，却正要讲炎黄文化在不断进取的历史过程中，曾在实践中做过哪些精心“选择”，并且研究这些“选择”能否帮助我们重新创建新时代的业绩。

我以为，中西文化之间，其物质的、自然的客观规律大同；而人们在艺术实践活动中对于自然所做的“选择”则可大异其趣。艺术问题上固然如此，那么科学问题上，也有这类不同“选择”吗？我想尝试着作出下文这若干民族特点的粗浅分析，以见炎黄之裔自古以来在人与自然、人与社会的关联中，全都积累着许多有益的经验。哪怕自然科学的领域中总是要讲普遍真理、讲共同规律的，中国人在这一方面也还是具有自己独特的观察力、独特的思维方式和表达方法，也总是可以讲讲它的民族性、文化特点以及心理特征。



一、善作多元综合的全局观和整体观

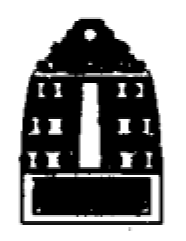
讲炎黄诸学这方面的特点，绝不应理解成：西学一定是片面性和形而上学。讲中医常强调全面观察、西医常强调局部精密观察是不错的，但低水平的中医也常有片面，而高水平的西医也一定是长于全面观察；何况原应具体情况具体分析地决定如何进行观察。讲炎黄子孙擅长作多元综合是不错的，但这份遗产也不鼓励思想上的懒汉。如果有人妄想把它用做万应灵药，所谓“全局观”往往就会立刻变成“什锦病”的。所以，民族特点只不过爱在勤奋者那里变成优点；它在不肖子孙那里只不过成为赘疣罢了。

我们只要清醒地对待优缺点问题，无论如何，全局观与整体观总还是中华民族用来观察问题的一种富有特点的，并且是值得一提的思路。

中国古代音乐史上的重大问题之一是“黄钟”标准的制定与计量科学的诞生问题。

《尚书·虞书·舜典》“协时月正日，同律度量衡”，说的就是这回事。根据出土文物来查证《史记·夏本纪》夏禹“声为律，身为度”的记载，就可知道那时确已存在某种尺度标准；研究那个时代直至早商的粗制石磬，就可知道商代以前真的存在着一个相当稳定的标准音高：#C[①]。

“标准”这个事物，诞生于全面观察和系统研究的需要。我们自豪于此就意味着：早在相当于夏文化的那个时期，中华大地上已经出现萌芽状态的“科学工作”。从音乐史的角度说，这种“科学工作”还是把物理学当中的声学研究、律的标准问题放在首位的。可以说世界音乐史上还没有第二个国家能像中国这样重视黄钟标准。



远古的石磬，诸如山西夏县东下冯遗址石磬的富有代表性的音高为什么会选择#C作为黄钟标准呢？

人类的听觉是有同一性的。中外调琴师都还是从174Hz.—349Hz.左右，即在小字组 f 音至小字一组 f 的一个八度之内开始工作。这是因为这一音域最适审听而最易听准的原故。七个白键就是这样按五度关系调律所得的最初七音！

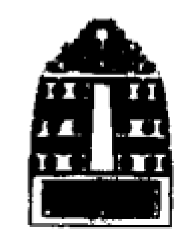
先商人应该是从这一全局之中，自然而然地在不自觉的状态下运用优选法[②]的。《国语·周语》“伶州鸠”篇“古之神瞽，考中声而量之以制”一句，说明到了周代，人们对这一八度组的认识已经有意识地名之为“中声”了。中声就是最容易听清楚的、高低适中的乐音系列。这当然是人耳决定的中外共性。但以黄钟音高标准为主的乐音系列一旦确

定，人们在艺术活动中怎样选择这种自然所提供的可能，那就是民族性了。

艺术就是人工而巧夺天工。它是人对自然的选择。如前所述，在科学问题上，炎黄之裔的观察力、思维方式、表达方法等等方面，也有某种富于民族性的选择。

二、务实的传统：长于思辨而立足于实践

儒家传统喜欢讲学、思、辨、行，这种知行观仿佛兼重实践，实际却把实践放在第二位。这是它在长期的封建社会中逐渐偏离了炎黄传统的结果。上古之人，包括先秦诸子那样的极重思辨的时代，从来崇尚实践，这本是古人的朴实之处。



比如伶伦制律的故事，是《吕氏春秋》记录下来的黄帝时代的传说。后世有些不肯承认自己并不通乐的儒学大师[3]，据此就说是先有律，后有乐。律学理论因而成了先验的东西，音乐实践倒是据理而来的了。

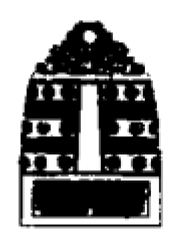
炎黄的传统其实在这一点上也是十分清楚的。伶伦的工作是审听自然界的音响，进行选择，并且选用可以模拟这些音响的竹管，以为这些音高定音。这本是一个极富实践性的"信史"，怎能描述成唯心的"仙话"呢！

讲乐律，一部中国古代音乐史中，凡是对此真有贡献的人物，就和那些冒充知乐的"学者"大不相同了。从先秦历数下来，师旷、伶州鸠、京房、蔡邕、荀勖，甚至包括当过皇帝的萧衍、当过贱工的万宝常、当过王子的朱载堉……都是在乐律问题上真正立足于实践的"炎黄学派"。

蔡邕在历史上第一个说明了调钟审音的理性与感性、理论与实践的关系。他在所著《月令章句》中说："古之为钟律者以耳齐其声，后人不能则，假数以正其度。"可以看做是

对于伶伦制律故事的正确解释。我们今人研究了曾侯乙钟律之后，得知那数字计算的繁难，得知那是盲乐师凭藉直观方法审听的结果，就更不能不为蔡邕的杰出阐述而惊叹了。这其中蕴藏着的深深的智慧，就属于我们这个炎黄民族的极重实践的文化传统。

朱载堉造福于世界音乐史的平均律的创造，根源也在实践，自不待言。他解决“管口校正”问题，超过了笛律的经验方法，并已得出了精密计算的科学公式，却是综合应用多种民间工匠经验，开辟“异径管律”新途径，在制作实践中做了科学实验的结果。请看他是怎样批判那些只信书本、不事实践而“重道轻器”的大人先生们的：“若夫礼乐气象、律吕名义，则缙绅先生类能言之。凡非数术音声之技，兹并不述。所谓各志其志而已。”[4]他批判的是所谓“正俗失以存古义”、轻视艺人的音乐实践而只知死解古书的蔡元定（字西山）之流。好一个“各志其志”！朱载堉要走炎黄文化立足实践的道路，宣言要和蔡西山等分道扬镳了！



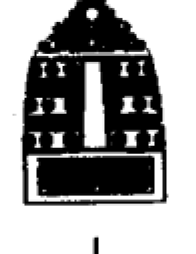
三、直观性和驭繁于简的表达方法

这是融理论与实践于一体的一种带有东方特点的思维境界，它要求逻辑思维和形象思维的高度统一，可以把很多复杂问题化为简单明了的直观表达方式。

晋泰始笛律的制作者说：“角声在笛体中，古之制也。音家旧法。”他采用“角”律来解决管端补正数问题，确有古传的经验方法的依据。他的功绩在于引入了数理逻辑，作了理性的归纳与引申，使它提高为带有普遍意义的计算方法，而仍保存着“上度下度”这种直观的外壳，使之用于乐工之中，而能简便易行。这和中医的名师，未劳各种现代体检仪器之用，就凭“望、闻、问、切”也能大体正确地判断病情，

是有异曲同工之妙的。

原来管乐器的振动体是空气柱。但气柱在管口那里总要溢出一点，所以真讲振动体的长度，应该要比实用的管长多出一段“管端补正数”的。笛律制作者认识到这个问题，但又鉴于这一“补正数”既不可见，更不可量，就采取了这种聪明的办法来使之计算于无形。他留下的文献之中，对管口校正数连提也没提，就在实际制作中把这个问题妥善解决了。



例如，黄钟音，即黄钟笛上的“宫”声开孔数据，如以黄钟律的长度为 729 的话，则姑洗律为 576；以姑加黄的长度从吹口端量出宫孔，有效管长是 576 + 729，按开口管的发音原理：

开管波长 2L′ = 有效管长 L + 补正数 X

我们已经看出，这个补正数 X 即宫律律数 729 − 角律律数 576，亦即黄 − 姑的数据。那么好：

宫声开管波长 2X 黄 = 有效管长(姑 + 黄) + 补正数(黄 − 姑)

结果是 2 黄 = 2 黄，姑洗数据正负对消，补正数问题的繁难在此已经化于无形了！

宫声以外的其它各声，上度、下度之法，亦皆同如此类。

黄钟笛以外的各笛，亦皆如例可用各笛之宫律减角律作为管端补正数[5]。

这就是炎黄传统对于直观性的妙用。

一个更鲜明的例子是先秦古“钟律”。

这种律法，从数理逻辑的角度进行计算时，是远比“三分损益法”要复杂得多而又多的。这也是三分法在各种生律法中独能又称“简律”之故。

那么，先秦人用古钟律调钟时，必定要用极其复杂的运算吗？

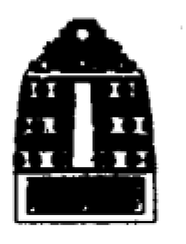
炎黄文化的传承者如师旷、师涓，或曾国的宫廷盲乐师们是掌握了极为聪明的直观性方法的。他们会从均钟弦准上靠耳朵和手指，快速找到须经复杂的尺寸运算才得确定弦上位置的“泛音点”(节点，即 nodal point)。当世学者们现在正为《淮南子·脩务训》中的一段话——“今夫盲者，目不能别昼夜、分白黑，然而搏琴抚弦，参弹复徽，攫援摽拂，手若蔑蠓，不失一弦”——展开着争论。他们在讨论这里所说的乐器是琴，还是瑟。不论《淮南子》的本意如何，盲乐师以纯感性的能力，以不假思索的直观方法，高速而又准确地直达预期目标，却真是一如这段文字描写之生动的!

四、系统性、多角度、多层次的多元观察和并行处理

炎黄之裔在国画中喜用的“散点透视”，也不是偶然检来的。

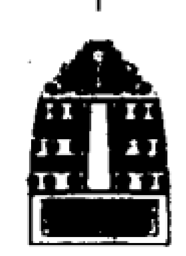
读画者如不懂得《八十七神仙卷》、《韩熙载夜宴图》或《清明上河图》的表现力之时，也有轻易把这种画法说成是“单线平涂”而仿佛中国人竟至愚昧落后到不懂“三维世界”一样。要理解炎黄文化传统的“立体”观，就去研究一下中国园林艺术怎样善用“六合”之内种种多元的角度与层次。我们并不至于把西方人采用定点透视的画法，一概都轻蔑地说成是“照相制版”。事实上，远在清末以前，炎黄民族早已学习了欧洲的绘画艺术，并能激赏其中前所未见的艺术真谛。中、西艺术的至高境界是莫不相通的，哪里只是什么简单化的立体与平面之别呢? 不过，民族特点往往要表现为方式的选择、侧重面的差别，因而各有优胜之处而已。

唯能善用本民族之所长者，才能有所建树于世界民族之林。而尤难行者在于既能存己所长，发扬所长，还能自强



不息，进一步学人之长。

我们尊重其他民族的律学贡献，但却要说中国的音乐学者在乐律问题上对于世界音乐文化史的贡献，恐怕从古迄今是没有其他民族可以比肩的了。国际上有的学者爱用“半导体”的眼光来看待文化交流史。这种学者总以为文化流向是有选择性的，总是像黄河与长江一样永远自西往东流着。早些年，有人以为《管子》一书不足为据，以为中国的“三分损益法”是从希腊的 Pythagoras 学来的。但对希腊的“五度相生法”之史籍研究，却又不讲版本学研究了。朱谦之先生曾经考证毕氏行踪，可算是一种反其道而究之的“抗议”。我以为对于谁给谁的问题是不必深究的。“侯马钟”的测音研究已经证明：师旷的时代即管仲的生活年代中，中国的编钟上已经应用了“三分损益律”。怎么中国倒要向一个世纪以后的 Pytha - goras 学习生律法呢？也不必认为 Pythagoras 一定是从中国学去的。人类文化史上，基本相同的历史阶段中尽可独立产生基本相同的事物，这并不足为奇。何况，在相同的“五度生律法”中，中国的“三分损益”和希腊的“五度相生”倒也并不全同。其中对于基本相同的音级，却可能具有略不相同的律高。例如同以 C 音作为起点，希腊的 F 音是 C 音下方五度的 498 音分；中国的 F 音却是 #A 的上方五度、即以 C 音为起点的 522 音分。这就是《淮南子》要说“仲吕极不生”之故[6]。



说来说去，这就是不同民族在相同自然条件与相同自然规律面前所做的不同选择。

自然界给人类提供的乐音选择可能性，可以说至今仍是无穷无尽。民族的艺术规律就是这样变得丰富多彩的。Pythagoras 律制是沿着一条直线，向左、右两个方向选择乐音，可以说是从一个点出发而穷追到底的西方式的思维方式。中国的先秦钟律就完全是另一种思维方式。

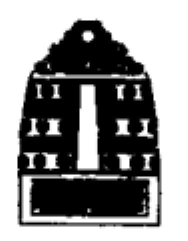
中国人对各种律制做过全方位的、多元的选择，如曾侯乙钟的“龥曾体系”就是一种乐律问题上的“散点透视”。

Pythagoras 的十二律是一条从 C 音出发，可向左、右两边展开的直线：

$$^{b}A - {}^{b}E - {}^{b}B - F - C - G - D - A - E - B - {}^{\#}F - {}^{\#}C$$

$$\leftarrow \pm 0 \rightarrow$$

这和西方的物理学史与音乐史中所用的弦准（定律器），即独弦琴（mono chord）是一致的。曾侯乙墓出土的调钟工具“均钟”是五弦，它另与中国的“钟律”之生律法相应，同样也是形式与内容上皆相一致。



曾侯乙钟所用的先秦钟律龥曾体系生律法是炎黄民族做了独特选择的多元、多角度、多层次的生律法，它利用五条弦上各个“节点”（nodal point）多样的弦长比来做了不加运算的运算，从而得到“音系网”中多种计算起点的、复合律制的、多种音程结构。

炎黄民族的这种多元思维的律学传统，其实并未随着先秦钟律的一时失传而完全中断。汉以来，京房六十律的创造仍在同一范畴。京房寻找旋宫法，虽已不知钟律而只知单用三分损益法，但还是“散点透视”的多组七音结构。律学史上的这种一脉相承直到走向三百六十律的极端，终于返求十二律而达到了朱载堉集大成的光辉成果。

有些中国音乐家痛感于十八、十九世纪以来，中国音乐已经落后于国际间的进展，为此寻究原因，却不深知自己的家底，误以为“中国人只知‘线性思维’，而西方人则长于‘立体思维’”。这却真是要落“捧着金饭碗要饭”之讥了。

我们不应该因为本民族原本富有“多角度、多层次、多元思维”的传统，因而就把欧洲古典音乐以来对于人类音乐文化的贡献轻易置之，更不该自暴自弃，惊慌失措到丢弃自

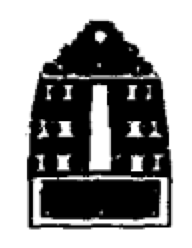
己原有的几千年来的厚积，自甘"从零开始"去跟着人家的足迹走。

须知，"高科技而低文化"的路子，是给人家当雇员的路子。那种"仰人鼻息"的办法永远是一步跟不上而步步跟不上，永远赶不上人家那个时髦！

当然，富有金山而不自争气是不足为训的。不肯进取、不能学人所长者，尽管守着丰厚遗产又有何用？和"抱着金饭碗要饭"者相比，那也只是个"抱着金山饿死"的邓通而已！

炎黄之裔的"多角度、多层次、多元思维"的传统，是我们一种极可宝贵的文化财富。

五、辩证思维



最后这一特点，本来是尽人皆知的中国特点，如中医的辨证施治就是。这里也就无需多说了。

七十年代后期，音乐界做了一次系统性的音乐文物调查，发现了商、周编钟的双音规律。因无典籍依据而引起争议，却在未被承认之际，得到了新出土的曾侯乙钟铭所指发音部位的证实。至此，人们仍未了解从声学原理上讲，何以一钟能发双音之故。

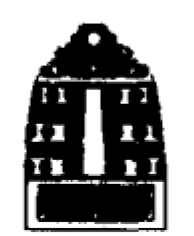
祖先做到了的事，子孙们都不能认识吗？真有人搬出国际权威学者的铜钟发音原理之说，批驳这种"双音"只不过是"谐波"的一种"表象"而已！事实上这种独特创造的声学原理只有创造者的后裔即炎黄子孙能正确解释。笔者也为此而永远记得中国科学院声学所陈通、郑大瑞《编钟的声学特性》一文的功绩。

原来，编钟的"正鼓部"（即钟口正中敲击点）恰好是被设计在"侧鼓音"的"节线"（nodal line）上；反之，"侧鼓部"

(即钟口旁边的敲击点)却被设计在"正鼓音"的"节线"上。因此,正鼓发音是以左、右两边侧鼓部上的两条节线为"支撑"而发生板振动的;侧鼓发音却又返过来以正中位置与"铣边"(即合瓦形两片瓦的结合部所形成的边楞部位)位置两处节线为"支撑"而发生左、右侧鼓的板振动的。节线的位置之变动,恰好交互为用,抑制了不该振动的部位,分清了"双音"的不同音高。

这正是炎黄民族大智大慧的辩证思维——一种形象化的表现。

最后,笔者应向读者告罪,并且说明这里之所以不避繁琐,多谈技术问题之故。我以为,为炎黄子孙者,现在正面临着一个发展科技的时代。在这个问题上,恰恰又颇有人以为这是没有多少民族遗产可予继承,也没有什么民族特点好讲的。饥不择食之际,又求速效,好讲"实用",于是,文理分科弄到单讲技术的程度,不讲民族精神了!



我们这个民族,文化传统的底子极厚,轻视它,或仅把它当做"已死的"事物都是不对的。"文化遗产进入新的历史时期,一旦遇上点燃发火的引信,都可成为沸腾着的,各个层次在运动中搅杂、翻滚、渗透、穿插,可在激荡状态下产生新的升华,达到新的高度的一种事物。"[⑦]朱载堉的世界高度的大成就,也在他的善用传统、集大成之故。

我们这个民族又是一个"道""器"并重的、务实的民族。历史上出现过的"重道轻器"偏向也不该在现今转而变成"重器轻道"。"器"的背后,原有许多民族传统的思维特点、风格、气派在。它们曾经是、将来也必然是炎黄民族的无价之宝。

馨香顶礼,谨以此文祝愿炎黄民族的自强不息!

本文是 1992 年 2 月 14 日,应"中华炎黄文化研究会"约稿而作。全文载中华炎黄文化研究会《炎黄文化与民族

精神》文集(中国人民大学出版社,1993年4月第一版)。在此谨以节录本作为本文集之代序。

注 释:

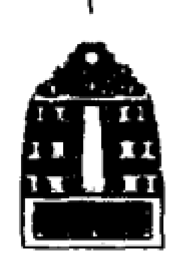
① 每秒钟振动数约在269Hz.—286Hz.之间。振动数加倍时,其音则高一八度,但常可视作同音。

② 音乐听觉按对数关系是以音分值计算的。以小字组f至小字一组f为1200音分,乘以0.610,得出c÷——#c的结果。

③ 甚至包括班固、郑玄、何绥这些大人物在内。究其原因,礼乐原是儒学的根本,这些人既然不能不言乐,又不屑于乐工之学,耻于下问,只能瞎说了。

④ 见《律学新说》"卷之一"开端。今有人民音乐出版社1986年冯文慈点注本。

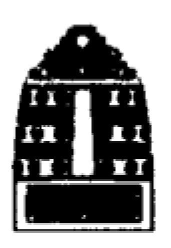
⑤ 对笛律的全面分析,可参考的最新论文有王子初的《荀勖笛律的管口校正问题研究》,载《中国音乐学》1989年第一期。

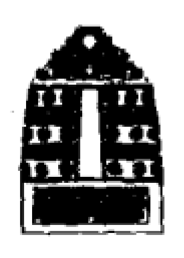


⑥ 这都是前所未知的中国古代音乐研究的最新成果。详见《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》"宫调"目。特别是其中对于"均、宫、调"问题与"同均三宫"的解释。

⑦ 拙著已有专论,此处不赘。请见《律学史上的伟大成就及其思想启示》,载《音乐研究》1984年第四期。

目　录



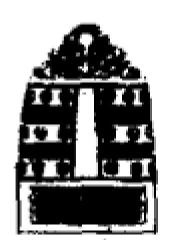




对"中国乐律学史"学科建设问题的一个初步构想

一、研究目的及其必要性

一、为中国传统音乐基本理论的建设做基础工作。基础工作很难立竿见影，但却是一条不可超越的必经之路，把乐律学当做繁琐理论的人不懂得它的实践性极强。它不只是中国音乐史的组成部分，而且直接联系着传统音乐整理发掘工作中的古曲鉴定、古谱解读、音乐分析学、记谱法等问题，直接联系着各个音乐院校的民族音乐教学和基本乐理的教学问题(我们从"五四"新文化运动以来已经七十年只讲欧洲的基本乐理)；进一步思考这个问题，它还关连着中国作曲家对我们本民族的音乐风格、技法知识和音调特点的感知与理解问题。西方音乐史的近代、现代发展过程可以为我国提供一些有益的经验。我们不能想象，如果没有法国作曲家黎曼(Rameau)在《和声基本原理》中对"调中心"、"转位"等概念的提出，西方的作曲技法能那样快地进入主音音乐的时代；没有巴赫(J. S. Bach)对平均律乐器和大小调乐学体系的研究与写作实践，他又怎能开一代乐风而被称为"近代音乐之父"？说晚一点，如果没有如巴托克(Bartok)对匈牙利民间音调的研究，没有亨德密特(Hin-

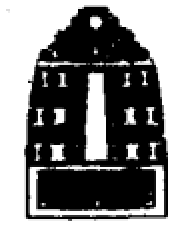


demith)对十二音体系所作的律学与乐学的探索，世界音乐文化又怎能得到风格各异的现代各种流派的创造。当前的中国作曲家们，仅有极少数有心人开始关心中国音乐的乐律体系问题。我们理论工作者，已经不在创作实践的第一线，但总不可以忘记自己应该为创造性事业前呼后拥的责任。

现在来开始这件工作已经为时太晚了。

二、对理论工作和乐律学本门的研究说来，它是必要的学科建设工作。这门学科在客观上本来只是附属于音乐史研究，但又只有史料的罗列而弄不清本门学科的历史发展脉络，有著录而没有本门学科的理论体系；其实是有录不成史，有史不成论。徒占篇幅，多而无当。

论者常以为旧的音乐史学谈乐律问题过多。这种看法虽有道理，却没有抓住病根。



中国音乐史中有价值的音乐材料并不是太多而是太少。“乐律过多”，多在从正史中摘出的无解、不通甚至是严重歪曲了的乐律史料过多，无补于说明音乐艺术发展过程的材料过多。反之，真正知乐的乐工之学、乐家之学几乎不见选用；能结合音乐实践历史情况的正确解释却又难得见于历史论述。

在学科建设问题上存在下列需要：

1.文献学的整理工作，特别是历史上受到忽视的散佚乐书(如蔡邕、徐景安、刘昽、段成式等人的著作)。

2.抢救民间艺人中口传的乐律学理论或知识。把口传的理论整理成书面的、可以传世的文献。

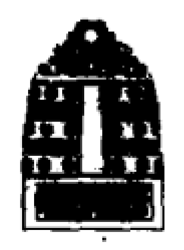
3.使这一原本是来源于音乐实践的学科还原为本来面目。不但使之足以解释音乐史的发展过程，而且能够解脱它附属于音乐史的境地，发展为独立学科，成为足以指导传统音乐研究的一种基础理论。

二、开展工作的可行性

一、有利条件

1.七十年代末以来，地下的音乐文物层出不穷。藉地下文物而开展乐律学研究，已经开辟了新的途径，提供出不少湮没已久的古代乐律知识。新的方法和新的知识将为纠正历史上对乐律问题的误传和曲解做出决定性贡献，并在此基础上继续揭开许多千年未解之谜。

2.传统音乐的研究工作，包括古谱解译工作和全国范围内普遍展开的民族音乐集成工作，在乐律学方面大量地提出了种种理论的与实践的问题。如果没有这些大规模的民族音乐整理工作，坐在学院和研究所里，是感觉不到其迫切性的。



3.乐器的测音研究、活的音乐的测音研究已在近年来得到相当普遍的展开，器材的完善及其精度问题正在逐渐提高水平，测音方法的科学水平也在逐步提高之中，仪器的创制亦有新的进展。乐律学研究的技术条件已渐趋成熟。

4.研究队伍已渐形成。八十年代开始时提出这个项目，只能单兵独马地干，现在已经可以邀请一些同志分工上马了。

二、现实的思考

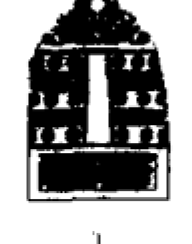
1.全国已有的乐律学研究人才虽已渐多，但只在大体上具有笼统的共同目标，而仍处在单兵作战的阶段。角度与方法的差异，本来应该是有利于学科发展的长远利益的，但在基础理论问题上却缺乏共同的探讨，而对某些有理有据的分歧又多取互不交锋的态度。在此状态下，既少互相吸收，又无判断标准，真所谓“独非莫知，独是莫晓”(《后汉书·律历志》)，连用语也都自创自用，自说自话。这都极不

利于学术的进展而难以形成研究集体。

因此,现有人才能否充分参与研究项目的合作,除有待于逐渐增加相互理解而扩大联系之外,关键还在有赖于从建立本学科的基础工作过程中取得共同认识与共同语言。

2.分散的、自发的乐律学研究预兆着高一学科的应运而生,但普遍的困难在于各地缺乏基本文献资料。这一问题对处在文化中心地区的研究者来说,亦仍在所不免。他们面临的文献条件,也仍是得三缺五,或虽粗具资料而版本却不理想,或只是有待整理校勘并需重新注释的材料。

3.更困难者在于乐律学是一种逻辑关系极为严密、牵一发而动全身的学科。它所要求的系统性远远超过一般艺术理论学科;但在分散研究而并无集中规划的状态下,却从未经过全面的梳理。



乐律学在中国历史上虽然早就形成过具有我们民族文化特点的自身体系,但却未曾有过历经近代科学洗礼的详尽阐述。至少,在现阶段它还是一门有待于建立科学系统的学科。

总之,以上三点全都说明这门学科的建立与发展虽然具备必要性与可能性,但却面临着开展工作的急迫要求与基础工作的薄弱状况间许多难以克服的矛盾。

因此,一方面必须在学科建设的全过程中充分考虑打下扎实的基础并充分考虑选题之间的系统性;一方面又必须顾及主客观条件所允许的轻重缓急关系及工作程序的先后安排。

三、选题举例

（有关学科建设的选题大纲）

一、资料丛刊

1001—10?　？　历代乐志律志校释(多卷本)

1101—11?　？　历代乐律学专著校释本若干种

如沈括《梦溪笔谈·补笔谈·乐律》,如朱载堉《乐律全书律吕精义》等。

1201—12?　？　中国古代乐律著作辑佚书

如蔡邕《月令章句》、《乐书要录》,徐景安《乐书》,宝俨《大周正乐》等。

1301—13?　？　中国传统乐律学文献录要

以乐律学问题为纲的有关资料摘录、选段。资料来源包括:①1001—12?　？　三大类乐律文献。②杂见于经、史、子、集等非正史乐、律志,非音乐专著之同上资料。附有关校勘工作成果与已知诸家对该段文字所取异说之考辨。

1401—14?　？　中国音乐文物乐律资料选辑

如第一辑:《曾侯乙钟铭校释标点本》;如各辑或收乐律铭文或收可以对其乐律体系进行研究的测音报告资料等。

1501—15?　？　古谱选辑

分册选辑1840年以前的、不含琴曲的各类古乐谱。含流传于日本、朝鲜、琉球者,甚至已在一定程度上变异了的中国古代音乐之古谱。

1601　腔调考源:古乐调、曲名、词曲牌名索引

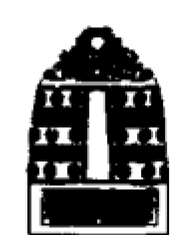
1701　历代琴书乐、律、调资料辑要

附归纳整理后可以说明其间继承关系的调名索引等“附录”。

二、理论丛刊

2001—20?　？　总论或综篇

乐律学的基本原理、技术规律与乐律学、乐律学史研究的方法论问题,专著、论文集、译丛等。其国际名著之译作如:黑尔姆霍茨《论音的感觉》(1862)、田边尚雄《音乐原论》(1935)、小泉文夫《日本传统音乐的研究Ⅰ》(1958)、列瓦里



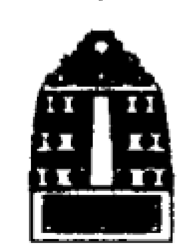
—列维《音乐型态学》(1983)。

2101—21？　？　历代乐律疑案

乐律学在历史上曾经号称“绝学”，处于“音不可书以晓人，知之者欲教而无从，心达者体知而无师”等类迷途之中。历史上无解或聚讼千年之悬案堆积如山，近年来因新材料和最新研究成果的出现，更提出甚多新解与异说。研究工作的开展是不能避开这些问题绕着走的；却应以这些问题能否系统性地得到解答——不是顾头不顾尾的解答，作为是否符合历史真实的验证手段。

无论作为旧案的进一步整理，或最新学术情报的综合分析工作，都是清醒地进行研究工作的必要开始阶段——提出问题即研究工作的开始。

这项工作的终端应该是：问题明确，症结清楚，出处详明，并附有必要材料的研究课题大集成。



2201—22？　？　历代乐律研究

2201　历代论律诸家研究

对管子、州鸠、京房、荀勖、朱载堉等有关研究论文的专集或合集等。

2202　历代黄钟标准考

2203　清商三调研究

2204　隋唐俗乐调研究

2205　宋代燕乐调理论研究

2206　南北曲以来戏曲宫调考

2207　琴律与琴调研究

2301—23？　？　中国传统乐律与东方各国乐律比较研究

2301　朝鲜半岛

2302　日本、琉球

2303　南海诸国

2304　印度

2305　中、西亚

2401—24?　?　古谱概论与各类古谱今译研究

2401　概论

2402　琴谱与打谱研究

2403　古工尺等各类谱式研究

2501—25?　?　曲调考证研究与古曲钩沉工作

如 2501 论文集，2502 古曲钩沉曲集……

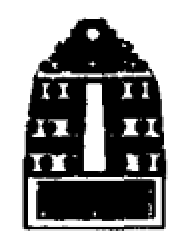
2601—26?　?　传统音乐的搜集整理工作研究

2601　工作手册与工作规范问题

具体选题如《音乐业务参考资料十二种》之重新整理工作。

2602　见存乐种的律、调、谱、器研究

2603　见存传统乐种整理工作中的读谱法与记谱法问题



具体选题如杨荫浏先生《工尺谱浅说》的续作《工尺谱申论》。

2701—27?　?　相邻学科《中国乐器志》中有关乐律研究的选题

如课题之一：琴、筝、瑟调弦法研究。

2901—29?　?　中国乐律学史研究

2901　中国传统音乐各个发展阶段的、型态学的历史考察(论文集)

2902　《中国乐律学史纲要》

2903　分期的、详尽的论述

三、教材与工具书

3101—31?　?　乐学应用理论

3101　《中国传统音乐基本乐理》(专业课)

3102　《中国传统音乐基本乐理》(通俗教材)

3103　习题集及其解答

3201　中国传统音乐律调分析谱例

3301—33?　?　乐律学工具书

3301　《中国乐律学辞典》(专业用)

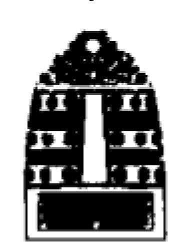
3302　《中国乐律学辞典》(英译本)

3303　《中国乐律学辞目举要》(通俗本)

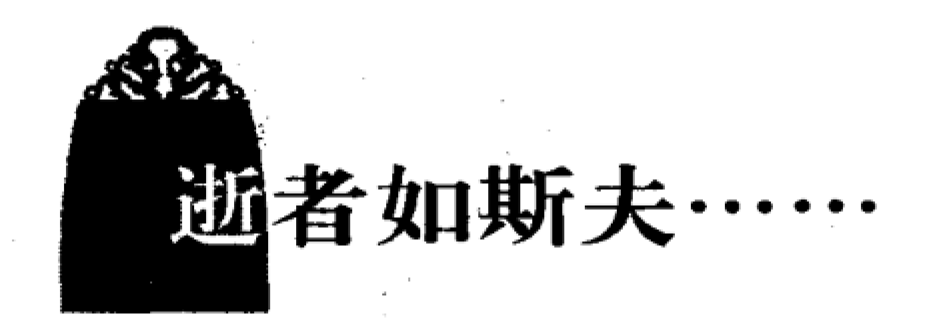
3304　《中国乐律学辞目举要》(英译本)

以上各项具体选题间,普遍涉及基础理论、历史理论与应用理论相互关系问题,只为着手之便利拟作不同名目而以序号数字标明其框架位置,序号的作用可供贮存知识性信息与理解性思想资料分类之用,亦可用于制作卡片。

(原载《音乐学术信息》1989年第三期)







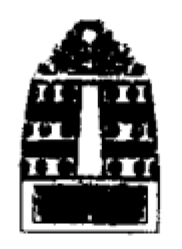
逝者如斯夫……

——古曲钩沉和曲调考证问题

难以追寻的时间艺术

古代音乐作品能通过历代流传的方式保存到现在吗?

人们现在只相信,根据唐代乐谱作了解读以后奏出的音乐才可能是唐代音乐。这种时候,倒很少去研究:这是否真正是唐代记录下来的乐谱?译谱是不是基本上对有关符号作了准确解释?



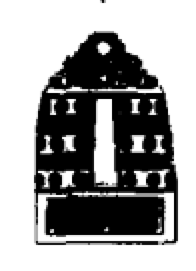
相反,真有流传下来的古代音乐作品当面演奏给我们听,我们却没有任何辨认的根据了。即使有人分辨了来告诉我们,怕也得不到人们的承认。

这是因为,现有的考古学、考据方法,哪怕不讲现代考古学而远从汉魏时代讲起,也是凭依物质手段而不能离开有形有质之物的。无论是文物典章制度的考证,经义的考据,金石学的鉴定,都离不开文字、卷册、遗存实物的勘比探究。人们还从来没有研究过不凭实物、不凭文字来鉴别古代文艺作品的经验。

难矣哉!

音乐作品恰恰就是一种无形无质之物。我们无法采用鉴定实物的办法,像对待书画卷轴、雕塑碑刻或建筑遗址那样来鉴定古代音乐。

文学的存在形式、表现形式是语言和文字。可是，音乐的存在与表现却不是有形的信息和符号如乐谱等；人们并不能通过阅读古谱来欣赏古乐。即使是拥有内部听觉的超级专家也做不到这一点，因为古代乐谱不能像现代谱式那样比较完备地携带各种不同角度的信息；更因为还要加上古谱的真伪、译法的正误、表演风格的未知因素等三重的困难。音乐的存在、表现形式并不是乐谱，乐谱只不过是音乐信息的一种间接而又间接的载体；或者，对音乐本身说来，它连载体都说不上，只是某种痕迹而已。我们不能像鉴定古代文学作品那样，直接根据文字的记录或符号信息来鉴定古代音乐。



舞台艺术如戏剧、舞蹈也都是经历某种时间过程而展现的艺术，因此也许就有略同于古代音乐之处，但是戏剧艺术在主要方面仍可通过它的文学脚本而得到保存。舞蹈已经可以算是和音乐同胎而出的姐妹了，但它的某些特定的舞姿仍可凭借绘画或雕塑作品把原样保存下来。这就是为什么当代舞台上的《敦煌乐舞》在舞蹈艺术上可以言之有据，而音乐却不能之故了。

相传王维能够从《按乐图》的画面中辨别出演奏的是"《霓裳》第三叠、第一拍"。这早有沈括《梦溪笔谈》、王灼《碧鸡漫志》先后辨明是神乎其神的妄论。我们也不必按照同样思路来幻想音乐艺术的保存和鉴别问题。因为音乐天然就是时间的艺术，尽管文学语言可以夸张地说它"余音绕梁，三日不绝"，它实际上还是随着演奏时间的消逝立即就无迹可寻。无怪乎人们曾经相信音乐艺术的无形无质就是超脱于其它一切艺术形式的、最自由的、不染尘埃而只属于性灵的、纯而又纯的艺术等等。总之，人们之所以用尽各种比喻来描述它，只不过是因为不可捉摸而总是隔着重重面纱来窥探它的容貌吧！

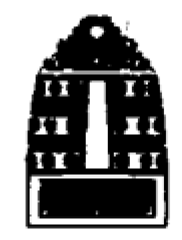
随着时间而流变的中国音乐可以比作从远古一直流到现在的大河。如果说吴淞口的入海处是这条长江的今天，我敢不限次数地再三宣布：这里的宽阔江面中有的是来自源头、来自金沙江等地的活水。

我自己论证过：晋西南沿河一带缺“角”声的音阶结构，自古以来就是当地春秋时代侯马钟的音阶结构①；也指出过，曾侯钟与随州当地至今犹存的“楚声”，仍然有着联系②。

杜亚雄同志证明过：两千年和千万里之遥都不能磨灭掉古代匈奴族传统曲调分别在匈牙利和中国甘肃流传中的惊人相似③。

王庆沅同志还证明了八百年前从湖北神农架迁往福建永安的移民中至今仍然保留着故地民歌的特性音调。

王耀华同志最近更又证明：琉球群岛的《打花鼓之歌》对中国人来说尽管像是异国情调，它的来源却是中国《茉莉花》古时传去这个地区以后的一个变体。证据在于，只用定弦法的改变，就可以有规律地恢复这一古曲的本来面目④。



看来，时间的“黑洞”未见得就把中国古代音乐吞噬得无影无踪了。只怕我们仍有机会听得见那些无价的艺术珍宝时，却因不能辨认而当面错过，失之交臂。

可以说：古乐的宝藏原在今乐之中。但是，往者如烟，今者如海，我们面对这个无形无质的宝藏，又从何处去寻觅它的钥匙呢？

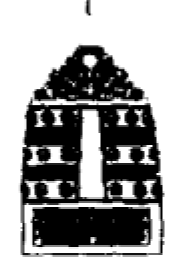
埋藏在今乐中的古乐

传统音乐的研究者当中，其实有很多人正在今乐宝藏中“发掘”着古乐。不过，这类“文物”一不得考古学家的鉴定，二不得文物部门视为希世之宝的收藏与保护而已。

问题在于怎样从古今混杂和历代的名实紊乱中把它们鉴别出来。一见古代曲名就被思古之情所动的轻信态度当然是有害的。我们需要的是证据，以及如何取得证据的研究。只从山西五台山一地的青、黄庙音乐中，就可以举出两例唐代音乐作品：一首歌曲《忆江南》，一首乐曲《万年欢》。

歌曲《忆江南》是陈家滨、刘建昌两位同志从青庙《三昼夜本》中发现的[5]。发掘者注意到歌词虽然是“降临法会布阴功”之类的宗教活动内容，但标题却是词牌《望江南》，因而给它配上白居易的原词，却发现了词曲间的天然契合。

(谱例 1)：





古清乐南吕宫调 #g = 晋北笙管乐乙字
e = 宫 = 晋北笙管乐合字
(原译谱合 = d = 宫)

从译谱者发表的油印本算起，这已是九年前的事了。做学问，每有新创，哪怕能听到反对意见也是有了反应，而最怕“泥牛入海”，消息全无。如果是人们出于慎重而在等

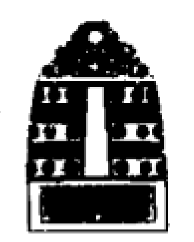
待证据，我就愿意通过唐代宫调问题的考证来证明：陈、刘两位的填词并非轻率的仿古之举，而是一种很有意义的发掘工作。

请注意我在上例中用了五台山黄庙乐工尺谱“合”字为e的调高，而不是原译谱“合”字为d的调高。这是因为晋北笙管乐自古的黄钟标准为e而青庙乐遵宋制改用大晟律(即后世的小工调)之故。

复原为古老的调高是为了便于观察：它是否能和文献记载中此曲的唐代宫调互相印证？幸而宋人还能知道《望江南》的唐代宫调之名。王灼在《碧鸡漫志》中说：“予考此曲自唐至今皆南吕宫。”当然，王灼并不知道：唐代俗乐南吕宫实际是角调式；北宋初教坊律虽然仍称此曲为南吕宫，却是d音上的宫调式；王灼当时的南吕宫，才是他自己所知的a音上的宫调式。

文人词《望江南》在唐代应是清乐琴歌一类作品。它的“南吕宫”可从琴调“清商调”推得。慢一弦得B音作徵声为清商调黄钟。它的清商音阶[6]宫声是仲吕E音，南吕音当然是升G而成为此曲的角调式主音，即古代宫调理论中的“调头”了。

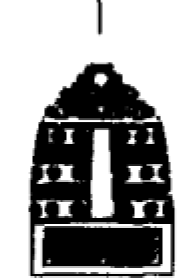
现在，上谱无论从调高、调式结构、调头位置和古文献中的唐代俗乐调名称都已取得了可以互相印证的结果。最后只需说明，宋人的燕乐调理论为什么会与唐代不同。为什么他们不知道南吕宫实为角调式，却把它错定为宫调式了。这是学术史上面临失传之事时，轻视实践，迷信旧说，顾名思义而盲目推理的一大实例。原来，北宋初年，欧阳修早已知道：由于“声器寖殊”[7]，二十八调已不可解。其实早在五代间，某些乐工已不再懂得“羽、角、宫、商”并非调式之名而只是相当于一二三四的宫调序列而已，所以宋人先后在“瞎子摸象”的过程中也是屡变其说了。宋人不同解释的



共同点是不知名、实之异，始终以为某某宫即宫调式乐曲。因此，他们的“南吕宫”决不会成为角调式，他们如去假造一首唐代南吕宫乐曲，就更不会把它写成角调式了。

据此可知：此曲如非传自唐代，断不能与早被湮没的唐代乐调理论如此若合符契。

(谱例 2)：



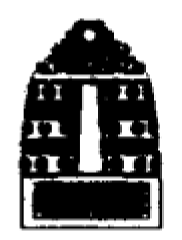
万年欢

五台山青庙吹腔
唐　角调曲
黄翔鹏据陈家琪、刘建昌记谱
按俗乐调都高二度定调高

乐曲《万年欢》出自五台山青庙的“吹腔”，原题《万年花》。陈家滨、刘建昌同志根据青庙“上字调”乐谱译作宫音为g的谱式。他们虽然并未指出这是唐代乐曲，但却已为进一步的研究提供了第一手的依据。我在这里仍同前例采用移高二度的办法，以“上”字译作a音，但以e音作清商音阶宫声来读谱。

这是一首并无歌词依据，亦无宫调名称可考，仅能依靠曲名与曲调风格、乐律特点来进行考证的例子。

第一，曲名第三字“花”字为“欢”字之误，应为山西僧人俗写乡音之故。《教坊记》著录唐代曲名《万年欢》，无调名。明胡震亨《唐音癸签》列于无年代、无题义可考诸曲中，无调名。据此，前曲如非后人妄作，有可能即此一《万年欢》之遗存。



第二，这是一首近代极少见的、通篇多用“变律”的作品。音调中呈现出的变音体系是中国古风的“新声变律”，不同于宋元以来戏曲音乐影响下的风格。很有可能是歌舞伎乐时代[8]的作品，应非后世可出。

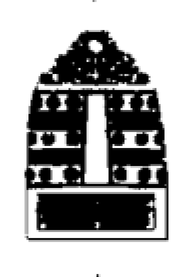
第三，细察此曲所用变音，与其作犯调分析，不如看作e音为宫声的九声结构更觉自然。这是中国传统音乐中，在五声核心音之外用全了中、和、闰、变四个偏音的好例子。歌舞伎音乐时代的角调音乐中出现八声、九声，原为常规现象。不像宋以后，由于读谱法的理论错误导致角调失传，终使这种多声结构成了稀见之事。

可以解释这一历史现象的证据是：晋北笙管乐（五台山青、黄庙乐属此体系）作为历史渊源极为古老的一个乐种，它的“上字调”同均乐曲中还有一些曲子在艺人口头流传着别的调名。不叫“上字调”而叫“夹调”。据景蔚岗同志的研究，实即晋北口音中的“角调”。晋北这种乐调是以d音为起点的[9]。

仔细分析《万年欢》的九声，它们确是从 d 音开始，按照五度圈关系连续八次得到上面五度的结果。从这个角度看来，把它看做真正的隋唐伎乐的角调遗存，已难说是猜测之谈了。

也许什么时候可以发现古文献中原有《万年欢》的唐代俗乐调名著录，就可以进一步对证上述判断的正误。这类研究，原需如此积累经验，本文列举晋北二例，意在说明古乐藏于今乐，如此古老乐种中必有古代作品在；意在说明“无形之文物”有如音乐作品，亦有途径可予考证。

无形文物的考证问题



音乐艺术的表现形式既然同样是物质的运动形式，人们也就有办法根据其中的种种痕迹作出有理有据的判断。

因为，乐音的无形，毕竟产生于有形的音数之理的规律之中；这种有形的规律在当代技术条件下，甚至可以做到极为精密的计量研究。因为，音、数之理的规律往往表现为具体作品的律学的、乐学的特点，并随着作品的知名度得到过历史上不同重视程度的记载；其中某些材料，往往在古曲鉴定工作中可以成为有力的文字佐证。

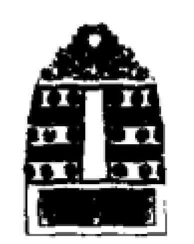
论者也许以为可疑，因为音乐史中的乐律学也像音乐艺术本身相类情况那样形无定质地流动变化着。宫调名称在历史记载中同样叫做“黄钟宫”的作品，不也是历代都不大相同的吗？但是，岂不知专业研究到了通透之际，这种困难因素恰可反转来成为断代证据的有利条件了。

认为无形文物也可考证，还因为古代音乐作品天然和诗、词、曲、剧等音乐文学的形式规律有着紧密联系。杨荫浏先生根据汉、唐横吹曲辞《关山月》的句式，用李白“明月出天山”为琴曲《关山月》填词，即是一例[10]。

还因为中国歌曲作为汉藏语系的诗歌艺术，它的曲调走向和字调之间是有同一性的。古代的填词艺术之所以讲究声、韵，很大程度上实在是出于用旧曲歌新词之故。

关于这种属于音韵学领域的音乐规律研究，我们暂时还只是局部的经验总结。例如创始于杨荫浏先生《语言音乐学初探》专论的，以苏南昆腔曲调规律研究为核心而展开的，以及词曲关系的讨论[11]等。稍后，又有厦门大学黄典诚教授将唐代《切韵》研究的成果试用于"福建南音"的历史语音研究。音乐学者如果能和音韵学家合作，进一步对历代语音，特别是古音声调调值的研究获取系统知识并能辨析毫厘之时，通过词曲关系来为古曲断代作出判断，就不会是什么稀奇的事了。

乐器史的研究又是关系于曲调变化的重要物质根据。某一根"笙苗"的失传与恢复，某一个古乐种的乐器配置及其乐器性能的研究，都是古曲考证工作中极有关系的知识。



音乐风格史的研究则是当前国际音乐学界正在追逐的课题之一。从这一角度来观察艺术史上不同时期的作品，其实早已是我国古代美术史研究者运用于美术作品考古与断代研究的重要方法。中国音乐史和传统音乐研究的学者为什么不把这种探索纳入自己的视野呢？

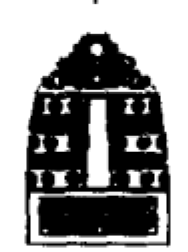
我愿天下有心人，共同致力于上述有关知识的开拓与积累，为曲调考证工作的探索、建设，准备火种并传播火种。

余论：对无形文化财富的社会关切以及保护措施问题

世界上有些先进国家是注意到了演出艺术，特别是其中的传统音乐之存活问题的，并且早就提出了"无形文化财富"这个概念。可惜这个提法在我们这里还显得十分生疏。

认真地说，问题涉及我们这个社会能否在重视物质文化的同时，一样也重视到某些非物质性的珍宝。

要讲古乐的宝藏即在今乐之中，首先就有一个保护现存传统音乐的问题，接着就是怎样辨认出其中的古代作品，即曲调考证问题。曲调考证这个议题，是在1983年第二届"华夏之声"活动中初次提出的[13]。当时似乎迹近狂想，到现在也不过才可以进一步讨论它的可能性。本文的发表只在于说明类似考证的有路可循，还在于说明寻找途径的工作又得有待于多学科的合作，有待于从头积累经验。它不像美术考古那样已有历代相传的成熟经验：无论是对于纸张、笔墨、颜料、印泥、款式、笔法、艺术风格的考查，也都粗可推定朝代，细可不待款识即定作者，或能审定作品之真伪，甚至某一画家之早、中、晚期笔法变化皆可辨析毫芒。我以为，音乐与美术间这种鉴别能力之差，主要不在于本体的差别。本体的特征之异，原可由此产生不同方法而使之服役于大体相同之目的，但社会的不平等遭遇却应引人深思。



这种际遇的不同，原先早有历史原因。

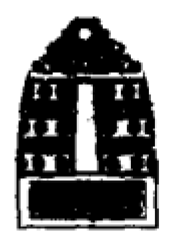
古代文人从来以他人求书求画为荣，却以即席歌奏娱人为辱；鉴定书画自来可称风雅博学，研究乐曲却要算是贱工之学。文人论乐，言道而不言器，重歌词而轻曲调；兼之耻于下问，动辄曰"正俗失以存古义"，实则迷信书本而拒绝总结乐工实际经验。因此，曲调考证一事原非古人不能，不过是儒者不为，再加文字失载，遂致经验流散，造成了须从我们今人从头试辟途径的这个局面而已。

要讲本体问题，从音乐艺术的特殊性说，古代音乐作品的保存问题也真有它天然的弱点和难处。书画、雕塑作品本身即是文物，古代音乐作品的本身（非其遗迹）却无法被认作文"物"。我们现在可以称之为"音乐文物"或"音乐考古学"

的研究内容却不像其它那些有形有质的艺术品那样可等同于艺术作品本身的研究。音乐文物或音乐考古学的研究对象，最多不过是乐音的载体：乐器，或是音乐活动、音乐行为留下的遗迹——演出场所、文字记载、乐谱或有关图像等形式的记录而已。

如果曲调考证之成为一种考证，要受到考古学定义的限制，使之不得成立；只要它真正能成一种实学，哪怕它不被学术的殿堂接纳呢！如果音乐考古学的研究对象只限实物而反倒不能研究艺术品的本身，我就要劝它改用乐器考古学之类的名称；或者由我自去研究历史上音乐艺术品的本身，宁愿不当那个什么"音乐考古学家"。

重视古代音乐作品的辨认与研究，其实最重要的并不在学术、理论方面，而在于实践性的社会问题。因为，我们既然已知宝藏就在今日犹存的传统音乐之中，那么当这些传统音乐正在随着经济生活的变革而逐渐消失之时，我们就不能掩饰自己的忧心。



来得及不俟它们自然消失，就把古代的优秀作品辨认出来，并且给予进一步的保护。

1982年，五届人大第二十五次会议通过了《中华人民共和国文物保护法》。这个庄严的立法，保护了地上和地下的有形的文化财富。我们满心称颂，但不满足，还想呼吁政府部门特别是文化事业部门注意，希望进一步对于无形的文化财富也能给予立法的保护措施。

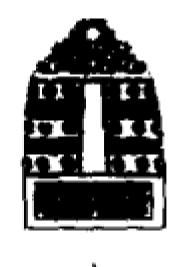
现实的问题是：如果我们能对宋代钧窑烧出的普通民用磁器也视如珍宝的话，为什么对唐代已非普通乐曲而是艺术珍品的《万年欢》，或与名曲《霓裳》有关的《望月婆罗门》等类乐曲却采取不闻不问的态度呢？如果我们在基建工程动土之前，就先注意到发掘地下可能出现的文物，那么当我们还没有来得及从如海的今乐中发掘出古代重要音乐

作品时，就听任传统乐种随着老艺人的谢世而渐为人所不知，那还算得上重视文化财富吗？能应以是否是物质性的，而作不同的对待吗？

我祝愿：人类对于自己创造的文化财富，永远不要采取拜“物”的态度。

1989.3.13 初稿

（原载《文艺研究》1989年第四期）



注　释：

① 《侯马的钟声》，载《并州文化》1982年第四期。

② 《释“楚商”》，载《文艺研究》1979年第二期。

③ 此处及下例均见《论中国传统音乐的保存和发展》所引用材料，载《中国音乐学》1987年第四期。

④ 见王耀华著《琉球、中国音乐比较论》，那霸出版社，1987年7月版。

⑤ 见山西省文化局音乐工作室1980年2月油印刊出的《五台山寺庙音乐》第一册。

⑥ 文学工作者可以借传统的“郿鄠调”或秧歌剧《兄妹开荒》所用七声来理解“清商音阶”。

⑦ 见《新唐书·礼乐志》。

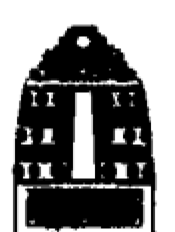
⑧ 其说详注③论文第一部分第三节“中国古代音乐的三大历史阶段和其间的断层现象”。

⑨ 见景蔚岗的论文《晋北笙管乐字谱考索》，1988年7月油印本。

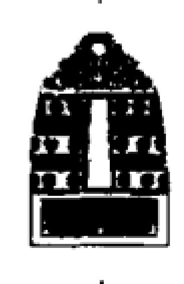
⑩ 此为五十年代初之事，曾用为1954年中国音乐研究所建所纪念音乐会之演出节目。至六十年代，琴家詹徵秋曾在《音乐论丛》中著文提出不同意见，以为琴曲源于山东民歌《玉娥郎》；笔者以为民歌之例反更足见《关山月》之古老，原可一面流为琴曲，一面又流为民歌。判断其间流向，孰先孰后，原可研究艺术品本身之内证，如下文即将论及的词曲关系、唐代字音之调值研究等。

⑪ 见《语言与音乐》,人民音乐出版社,1983 年版。

⑫ 见 1983 年《中国音乐》关于该活动的报道与成组的有关文章。笔者对这问题的追记可见武汉音乐学院学报《黄钟》1987 年第四期《明末清乐歌曲八首》的"译谱后记"。



《中国古代音乐史稿》日译本序*



先师杨荫浏教授(1899－1984)是一位以毕生精力整理研究中国传统音乐的博大精深的学者。他早在学生时代就以天资颖悟、博闻强记、多才多艺而被时人推许。从中乐的师承渊源说,又是无锡"天韵社"曲师吴畹卿(1847—1926)的嫡传弟子和得到该社公认的最后传人。壮年任教于燕京大学和国立音乐院,并于从事《中国音乐史纲》写作之时,曾与金石家杨仲子、翻译家杨宪益齐名,并称"三杨"。先生最后的三十年,是视野最开阔、著述最丰厚、影响最深远的时候,得到了学术界的备极推崇,口碑称为"国宝"。日本社会尊奉大师级的艺术家为"人间国宝"是有制度规定的。中国无此规定,而先生能得这样口头传颂的殊荣,至少在音乐界至今还没有第二个例子。

中国的文史之学,基础极为深厚,传统音乐又有历史上的光辉灿烂的时代。但要讲音乐史学,却不过有半个世纪多一点的研究历程。谈实在的话,无论就音乐文献学的研究水平以及宏观的历史规律之探索而言,中国的音乐史界至今仍处在一个亟待提高水平的阶段中。但先生这部著作,在为数不多的诸家之中已可算得材料最丰富、论述最全面,而且最为重视音乐实践的一部通史。作者以精通中国

---

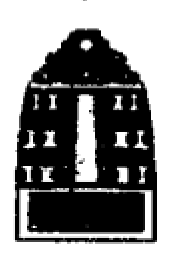
* 吉川良和译。

传统音乐的实践家的身份介入音乐史学工作，发文史家之所未发，并打破了“音乐文学史”的局限。

植根于中国传统音乐的实践基础，先生在这部史稿中提出了某些历史疑案，如荀勖笛律的“三调”问题、俗乐二十八调是否“四宫”等问题。这类课题已在先生逝世后纳入中国音乐史的重点研究项目。

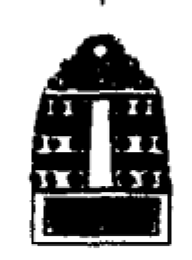
先生逝世后，“中国音乐文物大系”和几种“民族音乐集成”的全国规模搜集整理、研究工作逐步得到开展，可以说是创始自史稿的基础工作之继续。最后又有按照音乐型态特点来划分历史阶段的研究和音乐史方法论问题的探索，则可以说是后起者力图更进一步的努力了。

（原载《人民音乐》1990年第一期）



传统乐种召唤着研究工作

我们现在面对的这个传统音乐品种与中国音乐的笙管乐体系密切相关，它在历史上至少是唐、宋至今，活跃在终南山以北，渭水以南，以古长安（今西安）为其中心的关中盆地一带。所以今人或把它称做“西安鼓乐”，或把它称做“长安古乐”，但都不是历史上已有确定内涵的原有名称。



我并不赞成在名称问题上费心思进行多少争论，择一而称也可，大家各从其是也可，互相承认，叫做“并称”也可。重要的是，大家都极为重视这个传统音乐品种，这就已经是认识的一致。实在说，我们这些被它吸引而来的研究者，至今不是队伍太大而是力量嫌小。研究的方面太少，角度过于偏狭，问题的提出也很不够，因而是不同观点、不同见解太少了。多开辟几个研究据点，多出版几种材料，哪怕略有重叠都应该是大家欢迎的。这个乐种的深厚宝藏，极难挖掘罄尽，同名、同调、同曲都会有不同谱之异，何况可资比较研究之用的别出新材料呢？

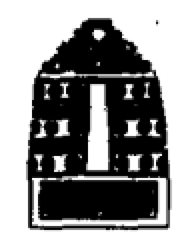
特别是音乐院校，为当地的著名乐种开辟研究阵地，就更加具有弘扬传统文化的深刻意义。

近几十年来，特别是随着民族音乐集成工作的开展，出现了传统音乐研究的春天，它必将促使我们对国际范围内的音乐民族学研究做出中国人自己的贡献。音乐民族学的研究活动历来多在原始的、社会发展过程尚在较低阶段的

民族之中进行。在这门学科中提出“高文化”问题的研究，国际上也还是为时不久、缺乏经验的垦荒工作。中国的传统音乐却正是这片荒野中最典型的、亟待攻克的“高文化”课题的尖端堡垒。

中国的传统乐种研究，对这一课题说来尤其具有重要意义。但我们中国人自己，对乐种问题的探究也不过是处在尚待开发的阶段，甚至于不免要提出“‘乐种’是什么”这样的问题。

大家都说，维吾尔族的木卡姆是一个古老的乐种；福建南音（或称“弦管”）是一个古老的乐种；晋北笙管乐是一个古老的乐种；苏南十番鼓是一个古老的乐种；全国性的丝竹乐（据地方而言，又称“江南丝竹”、“浙江丝竹”者）是一个古老的乐种；潮州音乐是一个古老的乐种等等。“乐种”这个概念在这时似乎十分清楚，但一到理论研究和遇上实际工作的矛盾时，便又立刻糊涂起来。

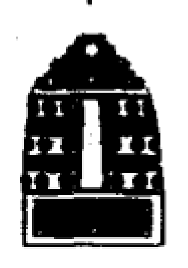


长期以来有个老黄历，我们是按照形式分类来研究传统音乐的，叫做“五大类”。到现在组织全国性民族音乐集成的工作时，还是半个世纪不变，数十年一贯制地守着这个规矩。

可惜传统乐种是在历史中形成的，不是按照人们头脑中的形式分类法而形成的，它们常常不守规矩而要越出形式分类的藩篱。

据说，剧种是戏曲的再分类，曲种是曲艺的再分类。因此“歌种”当然是民歌的再分类，而“乐种”当然是器乐的再分类。

那么，兼有“指、谱、曲”的福建南音只是器乐吗？刚宣布存有白居易《望江南》乐谱的晋北笙管乐应该把它的歌曲部分交给“民歌卷”呢，还是“曲艺卷”？《望江南》即非民俗歌曲也非曲艺音乐，这便如何是好？本集中也有一定数量



的唐宋词音乐，我们对这种发现又作如何看待呢？

“乐种”这个概念，和“剧种”、“曲种”不是同一层次、同一角度的概念。

剧种和曲种的“种”字是种类之种。它的内涵是戏曲和曲艺按照地方风格的原则，所作低一层次的、含普遍意义的细分。只要是戏曲或曲艺，就必定归属于全国性的或地方的某一剧种或曲种。

乐种的“种”字，则含有特殊品种的意义。就我们会意而未言的习惯用法说来，实际上它并不专属于“五大类”的器乐部门的细分，而且不带普通意义。并不是所有的器乐或器乐与声乐的组合都可以称之为某一“乐种”的。这就和剧种、曲种大不相同了。

再如各地的营业性的、专营红白喜事的鼓吹乐，就没有必要区别为河南鼓吹乐、山东鼓吹乐等等。它们确实也是一个“种类”的音乐，但却并不是什么“特殊品种”；完全不像笙管乐那样，在不同的地方就有很不相同的地方特色和某种浓厚的风格特点。作为一般分类意义上的音乐和作为带特殊品种涵义的乐种，其间的差别是不可以道里计的。

因此，乐种含特殊性的“种”字，与剧种、曲种带一般性的“种”字，是本质上并不相同的事物。

这个差别是在用语的习惯性使用过程中形成的，不过我们未曾对它作过科学的界定，包括《中国音乐辞典》中也无处可查而已。

附带可以提到，歌种这个词，现在恐怕是用得过滥了一些。它指“花儿”、“信天游”、“爬山调”时似乎与民族地方风格意义上的特殊品种有关。但在又指山歌、小调、号子的一般分类意义而言时，似乎是用了同一个词语来兼表示不同的概念了。这样用法的不假思索、不分角度、不区别层次的差别，不过只能在理论工作中制造混乱而已。

乐种的诞生，是传统音乐或我们惯称为“民族音乐”的一种“高文化”的、特有的历史现象。在以往的研究工作中，杨荫浏先生率先对“乐种”提出过进行科学界定的意见：

一、有两三代以上的名师，至少是有名姓可考的师承关系。

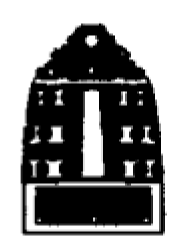
二、有本乐种特有的一套曲目传世。

三、其表演方式，包括乐器配置，自有不同于其它乐种的组合特点。

我在研究了传统音乐的传承关系问题以后，又从社会生活问题的角度补充了第四点界说：

四、它在音乐生活中形成了稳定的社会集体，作为爱好者的“雅集”，以自娱为主，具有非商业化的特点。

这是它一方面较少受民俗生活、宗教生活剧变的影响，一方面又不会因为音乐的商品化而完全趋向时好，使本乐种得以常存古传特点的重要原因。



传统乐种的研究除了它在音乐民族学方面的意义而外，久已受到注意的，是它在音乐型态方面所能提供出的有关知识与艺术经验。但即使是在这一方面，我们过去的研究也是颇为肤浅的。几乎没有一个传统乐种可以宣称：我们已对它的律、调、谱、器之间诸种联系做过全面、系统的研究，对于传统乐种与有关古乐调的历史联系问题，更是未曾见过任何重大突破的了。此外还有必须注意的有关型态学问题，例如中国传统乐种与东方各民族传统音乐的比较研究等。像东方各族传统音乐中的“调”的实际涵义常与“曲调型”问题难解难分；而中国有些古老乐种，其实是同样存在着类似规律的。但一般的研究者对此尚处在一无所知的阶段，或虽偶有所见，却常熟视无睹，竟或不予探究。这是不一而足的。

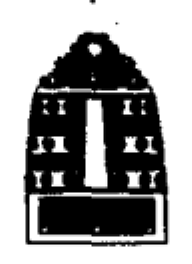
以上这些，事实上都是我们在研究工作中的落后面的

表现。

更有实际价值的，是传统乐种研究对于中国音乐史研究工作的重要意义。

中国是唯一一个能在世界上再现两千余年前成套乐器音响的国家，如果和欧洲的中世纪相比，宋以后现存有谱可考的音乐，在数量和艺术质量上也是可以骄人的。但是古希腊却有古碑保存下了当时的《酒歌》等曲，而我们在文字历史上引以自豪的秦汉、魏晋、隋唐，除个别情况外却难得找到证据确凿、毫无疑义的音乐作品。

古代音乐的宝藏，深埋在何处呢？民俗歌曲中肯定有许多“遗声”存在着，但却无根无据，不能辨认。已知的两大宝库：南北曲和古琴，都是宋、元以后成其著录的材料。因此，我们可以知道，这些历史上与各代音乐生活有过密切联系的古老乐种，其中可以留下许多历史信息作为证据的第三个宝库，它的价值何在？知道它的分量轻重如何？



本集的特点之一是注意到了这一古老乐种除了它的器乐部分而外，还有着唐宋词的歌曲艺术的蕴藏。

处理古曲钩沉问题，必须兼有科学的态度和谨慎的做法。因为明清人也可以选用唐宋词来作曲，并在有关古老乐种的传承过程中留下脚印的。终南山白道峪抄本的《婆罗门引》记作“越调”，就存在“属于唐代越调，还是明、清人所理解的越调”这样一个问题。译谱者并不知道唐代的越调属于何宫何调，所能依托的张炎《词源》“越调”记载，其实只是明、清所知的理论。但译谱者并未故意凑合这种理论以求成为“越调”，而是谨慎地取科学态度，依原谱译成现在的调性。一方面也使我们知道，原谱就不是明清人依他们所知的越调而作伪的。正确的态度可以在研究工作廓清历史情况时，证明它真正是唐代的越调。否则，一旦出现了有意或无意的弄虚作假，反倒要弄巧成拙，毁弃了真正的古乐

遗存。

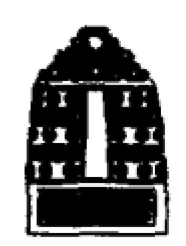
同一译谱者冯亚兰同志译写余铸先生传谱的《内家娇》也是取严肃态度的。这给我们提供了一个“林钟商”调在唐、宋间发生了名实变化的例子。现在没有柳永词的同名乐曲可供比较，但可知柳永用宋初乐调的“林钟商”时，恰恰可以与唐代这个同名乐调使用着基本上相同的音列，只是更改了结音。我认为此曲原是真正的唐代林钟商，不过在宋初被人牵合宋人理论而作了所谓“结声正讹”处理而已。

即使人们并不同意上述的具体考证结果，这种例子也总可说明：传统音乐诸如此类的考据作用，正是其它史料不可代替的活材料。近年来，颇有重视古老乐种的研究工作者，愿把今存古乐种称为音乐上的“活化石”。此中的道理，应亦在此。

我愿借此机会，祝愿各地古老乐种的研究工作，得以提高到新的学术水平，并能在音乐学的原野中展现出一片全新的天地！

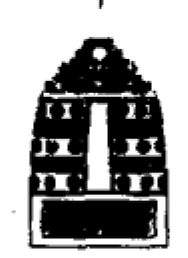
1990 年元旦

（原载《长安古乐谱》，又载《中国音乐年鉴》1990 卷）



"中国传统音乐的采风与心得"专栏前言

世界上的一切文化现象都是历史地形成的。传统音乐之所以成其为传统音乐，就更不待言了。巴托克也好，高尔基也好，都从他们本人的实际体验中说过"民歌就是人民的活的历史"这种可发学人深思的断语。那么，我们应当像历史家研究历史那样去研究传统音乐吗?



"钻故纸堆"当然也是一种必要的手段，但如只用这一种手段时，恐怕就是舍本逐末了。有许多号称史家、理论家的学者，大概早已忘掉了太史公司马迁曾经怎样研究历史。太史公在读万卷书的同时，是还要行万里路的，是要力戒"浅见寡闻"而"网罗天下放失旧闻"、"承敝通变"、"拾遗补阙"的(引文均见《史记》)。

到人民生活中去，从事实践活动的调查，这实在是司马迁力求"好学深思，心知其意"的前提条件。用音乐民族学的术语说，这叫做"田野工作";用马克思主义的话讲，这是以生活为源泉的观点与精神之体现。可惜除掉很多身在基层、肩负"民族音乐集成"地方卷工作的同志们以外，现在已经少有研究者真能足踏实地、长期地或深入地从事采风活动了。

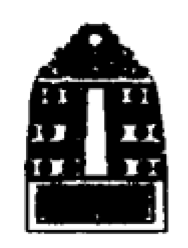
羡慕司马迁的学术成就，羡慕贝拉·巴托克和柯达伊的学术、艺术成就，不难启发人们立志向上;但要真正学他们那样投身于人民生活及其艺术实践，却真是极为难能。很

有些人以为现在是"信息时代"，一伸手就能弄来好些材料，头脑灵一点就能"创"出某种新鲜"学说"，何必艰苦跋涉、历时费日地去做那种笨功夫。

不知道知识难、学问难而见识更难，对传统艺术的理解，在见识之上还更有一个出自精神状态的内心体验要算最难。这可是一种"不入虎穴"就无从得到"虎子"的事物。除了直接体验，是任何文字信息，哪怕是录音、录像的信息都不能真正原样记录下来的东西。

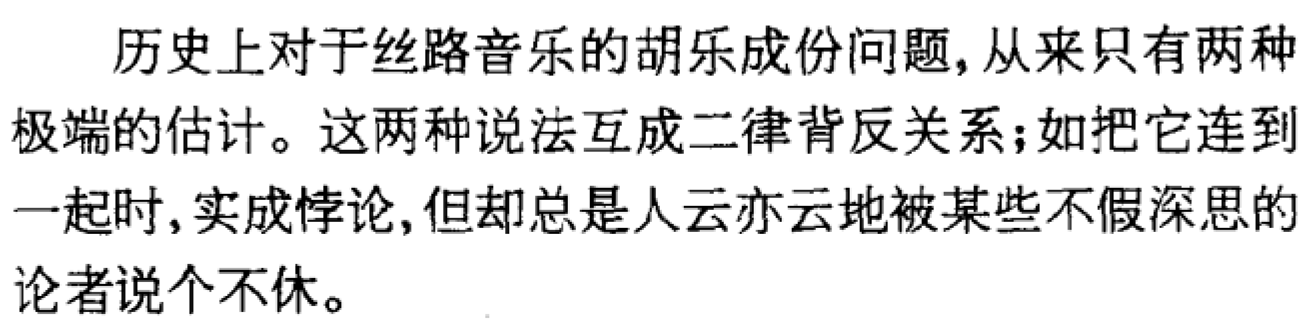
我在上面说的这点意思，是乘《中国音乐》创设"中国传统音乐的采风与心得"专栏之时，祝愿司马迁的"好学深思，心知其意"八个大字真能使我们获得受用不尽的教益。

也祝愿这个专栏能够更多地收到闪耀着实践光芒的好文章，祝愿这些文章能成为录音、录像之外的"录心"材料，藉以帮助我们这些传统音乐的工作者积累起书本知识中极为难得的精神财富和工作经验。

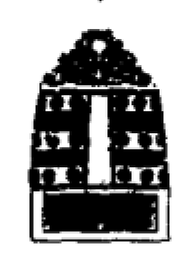


为《中国音乐》1990年第三期
王镇华、修海林、李文珍主编的专栏而写

(原载《中国音乐》1990年第三期)



两宋胡夷里巷遗音初探



丝路是一条姿色多彩、丝光闪烁、牵系着东西方古代文化光辉历史的通道；丝路也是风沙弥天、雾障千重、难见真实历史踪迹的迷途。这对于近似“羚羊挂角，无迹可寻”的古代音乐说来，昔日的许多真实情况恐怕只能留下一连串的疑问了！

历史上对于丝路音乐的胡乐成份问题，从来只有两种极端的估计。这两种说法互成二律背反关系；如把它连到一起时，实成悖论，但却总是人云亦云地被某些不假深思的论者说个不休。

一曰：隋唐以来“胡乐”泛滥，华夏之声早已“胡化”，“纯”华夏的“清商乐”也在歌工李郎子逃走之后断了种。（你相信吗？）

一曰：汉族的“同化”力量极强。自从“诏道调法曲与胡部新声合作”以后，胡乐的新变声已被吞没无遗。君不见作为隋唐二十八调孑遗的南北曲音乐中，除了“ 仩乙五”、“六凡工”之类的痕迹而外，哪里还有“新变声”的存在？（这真是文化上的“消化力”吗？）

笔者以为，我们如果把有关文字史料放到当时历史的背景中去作进一步的追寻，如果我们能够打破局限于文字史料的研究而能放眼于音乐实践材料，包括在古谱解读问题上来作进一步的钻研，如果我们进而考虑到事物的古今

联系，恐怕就可以得到一些大异其趣的认识和理解：

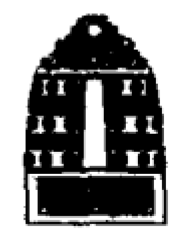
1. 宋人“前世新声为清乐”[1]的认识不错，但却很少人知道“前世新声”中原本存在着前代的“胡乐”。

2. 后出的“胡乐”，在某些特定的时期也确曾有过盛行的阶段或时机。但在宫廷的盛行，未必便是全社会的“泛滥”，在宫廷的“销声”也未必是社会上的完全绝迹。其间的消、长之际，也未必像某些论者所设想的那样，一定是由于“胡乐”与“清乐”之间存在着“你死我活”的对立关系。恐怕却也可以是风格上的某种融合，或在某种程度上保持各自特点的并存关系。难道这两者就不可以并行而不悖吗？

3. 隋唐歌舞伎乐的某种型态学特点不见于后世的南北曲，未必出于多种民族风格的“同化”，而却另有更为深刻的历史原因。歌舞伎乐的传承关系虽在五代入宋时已遭破坏，但在两宋间，以时代之近，却应遗韵犹存。只在戏曲艺术代替歌舞伎乐而有普及于全社会的发展以后，旧谱始渐无人能识；但如审慎地研究宋代歌伎音乐及其有关乐律技能与知识，我们至今却仍能有根据地恢复其中某些古谱的原貌。

4. 根据实践依据译出的白石谱，应是当时某种新声的风俗之证。他的《醉吟商小品》更非出自创作而却是唐代胡乐的遗音。本文首次发表的【菩萨蛮】和【瑞鹧鸪】二曲，却是近世工尺谱式中极为稀见的，以骠国古曲与龟兹乐舞而采用于宋词的宝贵见证。

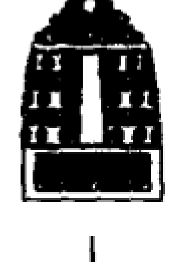
盛唐时，胡乐有其兴盛的存在而已，却偏要说成是“泛滥”；两宋胡乐仍有存在之时，却偏又视如无物，仿佛白石谱中的新变声，都是译谱者生造出来的、历史上原不存在的“假象”。这是中国历史上某种观察问题方式的“特有恶习”。我怀疑易卜生在诗剧《勃兰特》中塑造的人物及其“All or nothing”的思想，竟是出自中国史上的这种温床。



看来，孔老夫子的教导，提倡"执其两端而折衷之"，倒是切中我们这个古老民族的通病。中国自古及今都有太多的思想家"一生儿爱好言其极"，立论必走极端，否则便不舒服。

一、晚唐与两宋文字史料中所见胡夷里巷之曲的踪迹

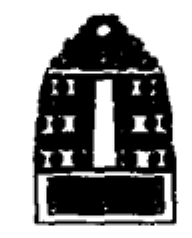
历史上的汉、唐，是中国以国势之盛著称于世界的时代，也是中国音乐文化的发展最有消化力、最能融合诸种风格的兼容并包的年代。一到国势陵替的时候，就会有人出来惊呼华夷并存是"以乱干和"[2]了。甚至，这时还不到晚唐的十分衰落的境地，而白居易本人也还算不得一个迂夫子，却连他也来讲这种话了。说真的，白居易这时有点"两面派"。实际上，他是一个爱《霓裳》、夸《柘枝》、赞美李士良弹琵琶"声似胡儿弹舌语"，并不掩饰自己喜爱西北民族之声的音乐欣赏家；如在《法曲歌》中讲什么"一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐"，不过是他在谏官任内不得不站在狭隘的大汉族主义立场上讲"官话"，作出这样一种"讽谕之作"而已。



不过，这总是从客观上反映出《旧唐书·音乐志》"自开元以来，歌者杂用胡夷里巷之曲"的记载，真有其真实性。但要说盛唐时因为对于胡夷乐的极端提倡，而弄到原有的传统清商乐"阙焉"以至"唯歌一曲"的程度[3]，那就不对了。反之，根据"诏道调法曲与胡部新声合作"[4]，也不能断言胡乐已被传统音乐全部消化、吸收，因而只剩下"骡子"，而不再有"驴"有"马"。丝路上，国与国之间，不同的民族之间，其相互交往并非一时一事，更非单纯的一次性的遇合。岸边成雄先生在讨论中唐的胡、俗融合时，又同时指出了胡、俗融合的产物即"新俗乐"，从而又在晚唐遇到不同风格乐

曲间的新的并立[5]。这就比一般论者带有更多辩证观点了。历史研究，特别是音乐风格史的研究，本来最忌"刻舟求剑"，自当这样来审察时光流变的。

《宋史·乐志》"教坊"条有"龟兹部"的记载[6]。大中祥符五年(1012)在军乐部门"钧容直"中又"因鼓工温用之请，增龟兹部，如教坊"。在分析这种史料时也很忌名、实不分的简单态度，不能以此断言北宋仍如初唐、盛唐一样立有胡人乐伎的乐部。证据是宋真宗时画家武宗元奉旨为玉清昭应宫所作壁画：以龟兹乐队为内容的《朝元仙杖图》，图中乐伎皆非胡人，而其风格纯为汉家气象。实际上这时的"龟兹部"除了仍有个别胡、俗乐融合时期所留下的乐曲片断如《苏暮遮》之外，主要只是用作仪仗、鼓吹而已。《宋史》教坊四十大曲之后所载龟兹部乐器虽然仍有羯鼓等特有之器，但于此时，羯鼓演奏技术也已失传。《唐音癸签》卷十四引用唐、宋史料讨论羯鼓技艺时综论曰："至宋而古曲益不存，唯邠州一父老能之，中有《大合蝉》、《滴滴泉》之曲。其人死，羯鼓遗音遂绝。"沈括《梦溪笔谈》卷五乐律第八十七条直说："今时杖鼓，常时只是打拍，鲜有专门独奏之妙。"羯鼓技术就其经丝路传入日本而言，亦如宋代记载，而绝无唐时盛况。



唐代歌舞大曲至五代间，已成末运，整个宋代已不再有唐代任何一套完整的胡、俗乐大曲。其社会历史背景至为密切相关的原因当在歌舞伎乐已经失去了它原有的豪门贵族恩主[7]。但如就丝路音乐中西北民族音乐的成分说来，实在也不曾间断。

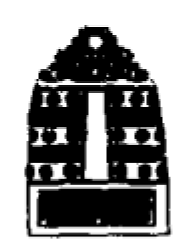
因为，大曲虽然不传，大曲的摘遍却仍有所流行；亦如清末很难再有全本的昆剧演出，但昆曲的折子戏却仍存在一样。其中出自胡曲的《柘枝》遍，就曾保存在号称"柘枝颠"的寇准府邸所蓄家伎之舞曲中，后来虽然连这也零落

了，但旧妓"尚能歌其曲"，并且以此传世[8]。

这是王公贵族、巨刹豪门私养乐伎让位于勾栏、瓦舍的时代，也是大宴中以歌舞大曲为主的大场面让位于酒席筵前以歌者侑酒活动为主的小场面这另一种上层社会生活的年代。

唐以来的丝路音乐就是这样仍有条件经由"歌者""杂用胡夷里巷之曲"而流传于社会生活的。如果我们混言唐、宋燕乐，对两种社会生活不加区别、不明音乐的流变，当然决不是实事求是的态度；但如不承认"胡夷里巷之曲"在宋代音乐中仍有存在，那在客观实际上却是另一种相对的歪曲了。

在宋代，除了《宋史·乐志》所载宋初曲目可见若干消息而外，前述的寇准宅柘枝伎及其后仍以歌曲形式而流传的记载，即是证据之一。



证据之二是苏轼的文章《书鲜于子骏传后》。苏轼是一个敢携伎乐深入禅院去和有道高僧开玩笑的通脱之士，并不是假道学先生。他在上文中声言：乐坛"变乱之极"，"凡世俗之所用皆夷声夷器也"。

证据之三是词人们习惯于用来抒写歌舞场面的词牌【减字木兰花】。用这一词牌写作的，如欧阳修写"歌檀敛袂，缭绕雕梁尘暗起"；张先写"舞彻《伊州》，头上宫花颤未休"；吕渭老写"愁损腰肢，一行香消旧舞衣"等语，从歌舞活动，以至舞蹈的动态，这应该是和它原有曲调、节拍相应的。那么我们能够证明它与西北民族的乐舞有关吗？《武林旧事》卷二"元夕"条记载有"乘肩小女，鼓吹舞绾者"成队遮道献舞的繁华景象。而吴文英用【木兰花】[9]词牌写的《咏京市舞女》正是这种舞队景象的详细描述：

茸茸狸帽遮梅额，金蝉罗剪胡衫窄。

乘肩争看小腰身，倦态强随闲鼓笛。

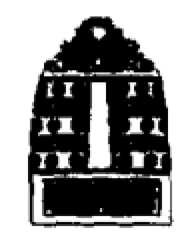
问称家住城东陌，欲买千金应不惜。

归来困顿殢春眠，犹梦婆娑斜趁拍。

如果张先词中不过是点出了西北乐曲《伊州》之名，那么吴文英词中描写的却是清清楚楚的天山南路民族服装，而可明确这种歌舞的民族型态了。

南宋时的再一个证据是俞文豹《吹剑录》。这是宋理宗时就有了刻本的。他的《吹剑三录》有话说："夷乐以淫声荡人，雅乐遂至于尽废，世变至此，虽豪杰之士，无所施矣。"

这是不知雅乐为何物的"雅乐派"的观点。第一，他们不知道汉代雅乐从李延年用西北民族之声起就来自"俗乐"与"夷乐"。第二，他们又不知道南北朝以来的"正宗雅乐"一般都是博采各方民族曲调的魏晋"清商乐"。第三，他们更未深考，近在唐代就把西凉乐和龟兹乐用于最隆重的雅乐活动中作为文舞与武舞。



俞文豹，其人迂阔，是一个能出卓论也颇多俗谬的瑕瑜互见的人物。他的"夷乐淫声"之论，在南宋国力孱弱之际也如后世一些没出息的庸人一样，不知奋发图强，放过真正的病源，却要抱怨客观，诿过于音乐上出了什么问题。真是安得唐太宗复生，与腐儒们讨论"治政善恶，岂此之由"[10]！

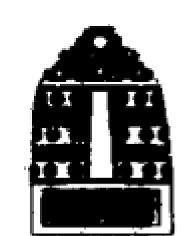
我们不论上文所述诸例中，各有如何不同的观点或论点，纵观北宋以来，从寇准蓄柘枝伎、苏轼谈伎乐、两宋诸贤以【木兰花】咏歌舞之例，以至俞文豹论"夷乐"等，都可以看出，宋代音乐中的边疆民族音调或诸种音乐中习惯使用的"新变声"——即所谓"淫声"，实在是有一定普遍意义的客观存在。

这和我们现代人意想中的宋代音乐大概颇有不同，因为迷信陈旸之说的人真是太多了[11]。他们大多以为"华夏正声"只该是五声音阶，连加上"二变"的七声也被看作"异端"，何况"新声极变"呢！

我以为宋人中间有一派极端复古之论的好“古”成癖者，不但远离了真正的古代实际情况，也更昧于当时的“今”乐。恐怕当时的复古思潮，正该是另一面在音乐实践中真正存在着某种“新潮”的反映吧。

二、白石谱的新变声令人难以置信吗

古谱的今译，是少数人掌握的技能，有时可称“绝学”，又常比“绝学”还难。因为，但凡是成了“学”的，哪怕已至一线之延、所悬将堕的程度，总还有“一线”可学之途。只怕是暗中摸索，并无途径的“试探”，就很难讲了。因此，译谱的是否准确，即有难以取证者，又更有例如敦煌琵琶谱那样的几乎无从取证者。许多人怀疑白石谱中的“二变”的使用以及二变以外的更为复杂的临时变化音的出现，并非当时的实际用音，这就是有原因的了。



如论当前，现在我们来看白石谱，其实已经再也不能算是“绝学”了。因为，自从杨荫浏发表译谱以来，许多有关知识，久已不再能称为秘密，近起诸家虽有不同议论，或在板眼处理问题，或在现代记谱法如何表达音阶与调式结构问题，除了个别乐曲、少数谱字的校勘或有不同看法而外，实在都已无关乎南宋乐调的实质。

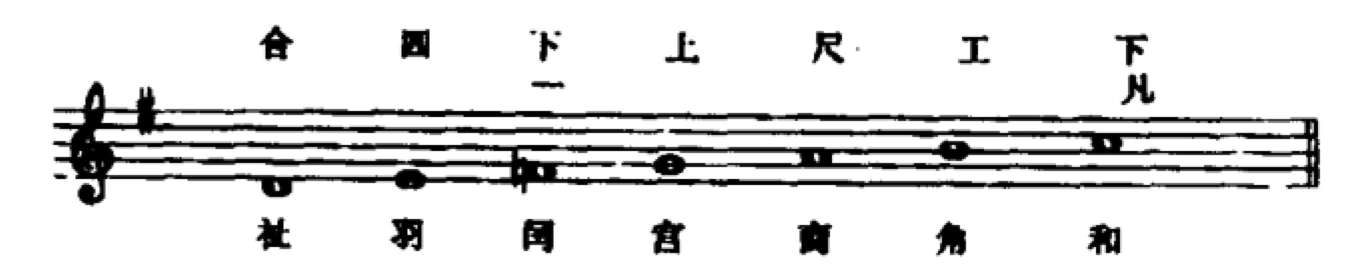
不过，既然疑之者众，既然白石谱的新变声已经涉及到我们对宋代音乐作风格史的判断问题，笔者就感到颇有必要不惮其烦，把一些前人未及的讨论展开来稍作研究。

《醉吟商小品》的曲调，原来出于唐代的《胡渭州》，姜夔的题记说明此曲入南宋时已失传，这是从乐工学了此曲的琵琶定弦法，根据旧谱的指位符号译出来，才知道合于南宋“双调”的。这当然是十分可靠的乐谱，不像前代的工尺字音位谱，南宋人虽然直接可读，但如王灼等人，有心而未识

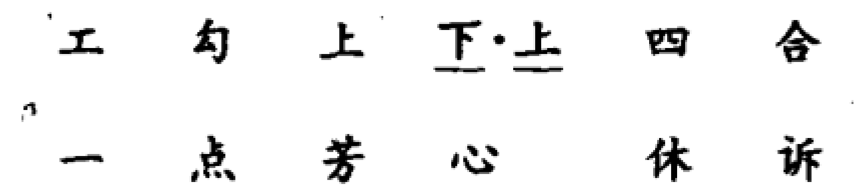
唐、宋以来几次乐调变迁的历史，反而只能读出一个音调歪曲的结果；或者，见了真迹，却一定要疑心它不合于历史记载。

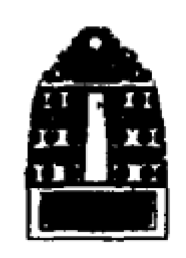
南宋的固定名工尺字，“合”字为 D，据张炎《词源》可知双调调头用“上”字当 G。七音中只有“一”、“凡”二字用“下一”、“下凡”，其它皆用本位音。合现代音名全用七个白键。实际上是以 F 均七音为基本音列、以 G 音为调头的清商音阶宫调式乐曲。

(谱例 1)[12]：



在曲中，稍为复杂一点的“新变声”只是在“一点芳心休诉”句，“点”字上用了“勾”音(升 G)。换句话说，就是在 F 均的商音上，由升高半音的游移中再回到商音(清商音阶的宫音，本位 G)原位的变化：





这个“勾”字是个毋庸置疑的变音。不论谱字之证而讲实际音高，它也应是唐代“醉吟商”的本来面目。我以为，“醉吟”的题名就是证据。“吟”字作为弦乐的琴曲手法、一种摇曳取声的游动来解释是不待言的，“醉吟”状其原位与离位的交替不稳之态，正应这里的变化音处理手法的本义。

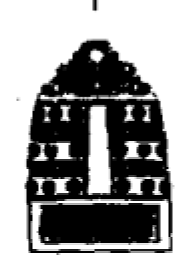
出于某种观点，因而力主此一“勾”字应予校改的看法是不妥的。此外，十二世纪下半叶日本《三五要录》[13]所载“变调”调弦法，也已略可为证。因为那里分明存在着从“双调”基础上运用这一变化音的可能性。如果换用别调的定

弦法，就未必仍有奏出这一变音的可能。

白石歌曲中，变音体系用得令人最觉新奇的可以数得上【杏花天影】一曲。争议也因之而较多。再因白石原谱失记调名，而今谱系转据张文虎《舒艺室余笔》所定“中吕调”来译谱的，疑问也就更有理了。

【杏花天影】既然是姜白石创调的诗歌，这乐调似乎也就无例可循。但是笔者研究了词调【杏花天】以后，敢说姜夔既名之为“影”，必据原有词牌脱胎而出。朱希真【杏花天】用北宋教坊律“越角”，实为 F 均七音；张文虎定【杏花天影】为大晟律“中吕调”，同此七音是没有错的。

现在已经可以肯定姜夔此曲同《醉吟商小品》的 F 均音列；那么不懂古谱的读者都可据上例而断定它的工尺谱七个字，只有一、凡两字是用下一和下凡。



古谱异于今者，主要在唐、宋用固定名，在于难明当时乐调体系，因而在音位谱工尺字的谱面上难定其看不出的上字（高半音）、下字（低半音），以此也就难辨调性，而认不出它们的本位音、变化音。现在既已弄清前述的乐调与谱字问题，如下列“绿丝低拂鸳鸯浦，想桃叶当时唤渡”两句的复杂音调，虽然颇有点惊世骇俗，使能听现代音乐的听赏者都要觉得有点新奇，我们也只有对它的译谱确信无疑了[14]。

（谱例 2）：



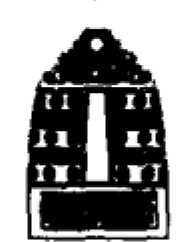
现在我们知道：七八千年以前“贾湖骨笛”[15]的时代，中国已使用着七声或六声的音阶；两千四百年前的“曾侯乙钟”上，已经备全十二律位，并且具备了使用多种音阶及其变音体系的可能；秦汉以来的“八音之乐”与“应声”变音的

使用已是历史上确凿有据之事；西域与丝路的影响更使魏晋隋唐从音乐风格上得到更大的丰富和发展，那么为什么到了两宋以后，这一切却又销“音”匿迹，弄得只认“宫、商、角、徵、羽”才算“中正和平”呢？

这令人想起了鲁迅先生的《说胡须》一文。从出土文物和古代画家看来，秦皇汉武、唐宗宋祖的胡子本来都是上翘的，元明以后却都向下了。鲁迅说拖下的胡子本来并不是汉族的传统，“然而我们的聪明的名士却当作国粹了”（《坟》，《鲁迅全集》第一卷）。

我以为，古时五声与七声、九声原是并行的，后来之所以在某种广泛流传的音乐（如戏曲中之“南曲”）中形成了五声独霸的局面，实在很难说是远古的传统，恐怕这也正和胡须的下垂一样，恰也另有来源。现在白石谱中的新变声也就因之而成了上翘的胡须，似乎变成“外国货”了！

我们不妨看看真正是来自外国的【菩萨蛮】在宋代词乐中又经历着什么样的变化。

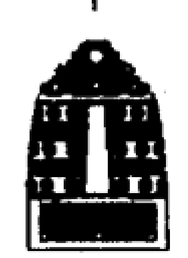


三、海上丝路的缅甸古乐【菩萨蛮】

【菩萨蛮】在《教坊记》中著录有曲名，应是开元、天宝间已传入的乐曲。旧以《杜阳杂编》之说定为九世纪中期之曲，却是向后晚推了一个世纪有余。下列这首在今译中已经予以复原了的曲谱，其根据是十一世纪后期，即北宋熙宁以后教坊律俗乐调体系所规定的固定名工尺音位。作为熙宁间写定的乐谱而论，距唐代传入之初应已作为外来歌调流传了三百多年了。似乎较难置信，北宋年间此曲究竟还能保存有当初面貌的几分真实？但以歌舞伎乐的传承关系自有专业水平，及其不像后世戏曲班社中处理腔调那样灵活自由而言，其保守性之强大概也正是它不能适应戏曲时

代而终至止息的原因吧!

现在根据宋代历次乐调改制情况的考证结果,以及有关【菩萨蛮】一曲历次分宫入调的不同记载互相对证,至少可证实它是宋初所存的本来面目。此外,我们更可详细追踪此曲在进入宋代以后约三百年间的流传过程,以至最后如何发生了丧失原有音调的情况,这对于研究丝路音乐如何在南北曲盛行的年代中泯没了本来面目的问题,是一个极为难得的、可作全过程考察的实例。同时也是一个少有的、难得恢复古传外来曲调的罕见之例。



此谱的来源,见存于《碎金词谱》卷七,搜集者是根据《九宫大成》列入"高宫"调,按"小工调"笛色作为首调工尺谱的羽调式歌曲刊出的。但如根据历史线索来考察它的乐调名实之变时,就会发现,《碎金词谱》所定"小工调"笛色应非此曲在五代至北宋以来的原有宫调面貌:

①《尊前集》作"中吕宫",不知曾否是五代调名,或只是宋初调名。

②《宋史·乐志》作"中吕宫"为宋初乐调,应为降 A 均。

③《张子野集》入"中吕调",可合宋初调。

④明代《太和正音谱》入"正宫",不合宋初"太常律",用北宋教坊律则为 G 均,合经由宋初降 A 均转写之调。如用南宋及元、明之"正宫调"解释之,则虽与所注笛色"小工调"相应,却与应有之来源如①、②、③各项历史著录不符。

王国维亦考此曲为"正宫"。应非元、明之正宫,而系北宋教坊律之"正宫",始为有据。

⑤《九宫大成南北词宫谱》入"高宫",但不知此谱以皇家搜罗之富、曲师人才之高,何所据而云然。综上考之,作为北宋教坊律"高宫"则与宋初名为"中吕宫"者同实(降 A 均),亦可与教坊律"正宫"(G 均)以半音之差而相代用。

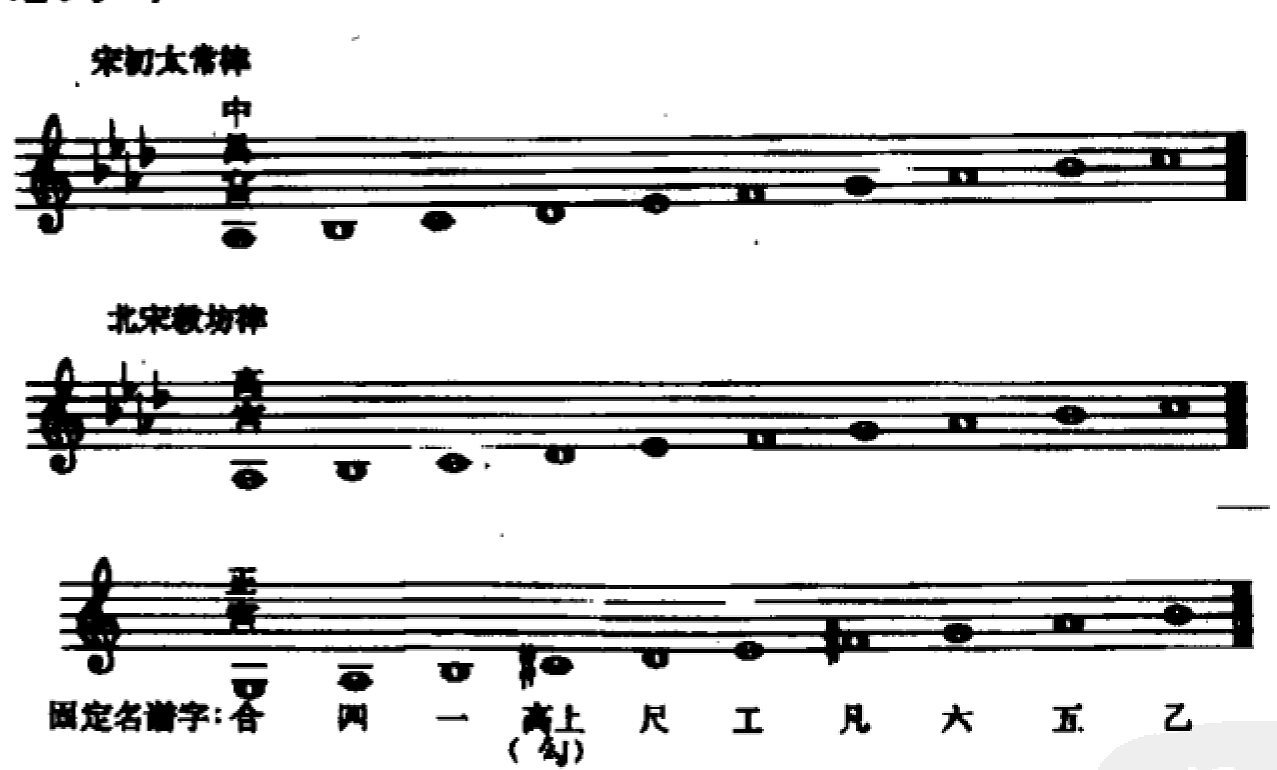
⑥《碎金词谱》以十九世纪中叶刊本,从《九宫谱》定为

“高宫”，却以“小工调”笛色范定其调归属“大晟律”之“高宫”。说明清代曲师虽能尊重前人所标宫高，实已不知乐律异代之变，同名却已异实。按“小工调”笛色常规，此曲则为D均或降E均，再加误以首调读谱法为固定名乐谱解读，如能无所歪曲，那就太奇怪了。

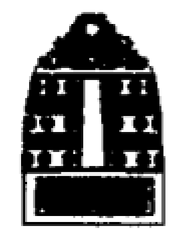
根据以上乐调名实关系转换过程的分析，可知如按首调唱名读此曲为“小工调”笛色谱，如非错译则亦与宋初所传者无关。最多亦不过估计为南宋以后人拟作之曲而已。

如果我们根据王国维的考订，依上列分析解作北宋教坊律的“正宫”，就会发现这一曲谱的传抄规律，恰是来自宋初“中吕宫”、经北宋教坊律“高宫”的转写乐调，又因其工尺字上用了过多的非本位“下”字，再使全曲降低半音，以利乐器演奏方便而成的“正宫调”固定名乐谱。

(谱例3)：

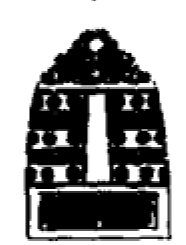


应予说明的是：北宋教坊律固定名工尺谱在“正宫调”中，“上”字是升C而不是原位的C，按通行此律时沈括所作说明，也该是有蕤宾，无仲吕，即按“高上作勾字”来读谱的。按此，我们就可得出，这首【菩萨蛮】实为G宫商调式，正声调音阶第四级升高半音的骠国古曲（见本集《中国传统音乐



的高文化特点及其两例古谱》一文之【菩萨蛮】谱例)。

查证《新唐书·骠国传》,当时传来诸曲所用宫调甚简,横笛两件作为定调乐器,其一笛所用调高:"律度与荀勖《笛谱》同"。如上用G均是相合的[16]。骠国古曲的特性乐器是凤首箜篌,它的调高无定,随管乐器而定安弦之缓急,所以《格罗夫音乐辞典》的"缅甸乐"条目中说明是可变宫音高度,条目作者M·C·威廉生说它的音阶结构中有些特性音程存在,谱例中注明是自宫音起算的三、七两级偏低而第四级则偏高。这一点恰恰已为上列"正宫调"固定名工尺字的本身特点所证实。因为按照"黄钟律"作"合"字的调律乐器所限,宫音第三、七级恰为"一"、"凡"两字。作为本位音的高乙、高凡,本来就有偏低的倾向,这原是中国传统乐器的特点。不同者是中国乐器的第四级如作"上"字时,一般难微升微降,现以"上字作勾"作高半音处理,才能得到偏高的感觉[17]。这就必须是北宋教坊律的"正宫调"才能获得这种效果了!



至此,乐律本身的内证,实在已至无可争议的程度。

戏曲时代的曲师们除却"大晟律"以外,已经既难知道同为高宫或正宫之名,实有不同乐调体系;更无从明白弦索定律的歌舞伎乐应系固定名的读谱法才符实际。所以他们在《碎金词谱》中用小工调笛色的首调读谱法演唱此曲时,当然就由商调式变成了羽调式,而且还把富有缅甸古曲特色的音调唱成了中国调。

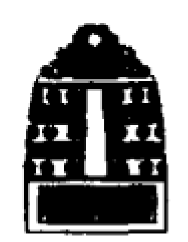
这也称做"同化"吗?

这并不是什么"消化"或"吸收",而只是一种扭曲与误传。由此,我们可以知道文化上的传承渠道的破坏将会形成何种结果,由此可以略略明白歌舞伎乐包括丝路上的种种内、外交流的实况何以会在元、明以后失去真相,而被历史的帷幕掩盖了实情。

四、龟兹大曲《舞春风》的遗音

宋词诸家敢用纯龟兹曲调填词的人，大概不多。估计词曲间的风格矛盾是较难处理的。不过，不知乐者但以字调为据时，叫做“混填”，也就无所谓敢与不敢。近世工尺谱中能保存有龟兹音调和它特有节奏型态的那种异于汉家风格的曲子也极为稀见。笔者的发现中，除了保存于《魏氏乐谱》的《敦煌乐》以外，也只是柳永填词的【瑞鹧鸪】这一例了。

出于唐代大曲《舞春风》的一些可歌的摘遍，原先是用七言律诗歌唱的。由于被乐又再填词，就渐渐演成长短句字数不等而略有出入的词牌及其“又一体”。如【天下乐】(《教坊记》)、【瑞鹧鸪】(《乐章集》)、【太平乐】(《词律拾遗》作【瑞鹧鸪】别名)等。这里译出的一首是由柳永演为八十八字、双阕的一曲。



《舞春风》大曲，《教坊记》不著调名。但据【天下乐】著“正平调”，苏轼七言八句的【瑞鹧鸪】(《观潮》)在北宋标“黄钟羽”，可以推知应在“七羽”之属。果然，柳永此词在《乐章集》中自注“南吕调”。

但是，现有的乐谱，即见于《碎金词谱》而已转写为近世工尺谱式的【瑞鹧鸪】却注笛色为“六字调”而以“上”字作结，这却是难解的。

因为《碎金词谱》注明“从《九宫谱》”，是认做“南吕调”的。这就引出了下列疑问：

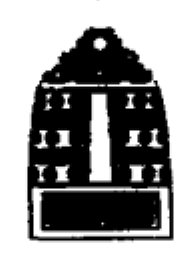
第一，宋人的“南吕调”，不论柳永之时，或为后出的北宋教坊律、南宋大晟律，皆与近世工尺笛色谱“六字调”无关。

第二，如系元、明以后人牵合“南吕调”而成的伪作，则一般曲师只应作“乙字调”，其中个别高手或解作“上字调”、

“凡字调”，也不会用“六字调”来作谱。

第三，宋人对“七羽”，一般都用于羽调式的调名。虽然实践中颇有错乱而名之曰“旁煞”、“偏煞”、“侧煞”，但据宋、元以来词牌、曲牌、结音的统计研究[18]，其中只有“仙吕调”、“中吕调”常被处理为宫调式乐曲。“南吕调”者绝少如此，而《碎金词谱》这一首如按其“六字调”作首调唱名读曲，却以“上”字煞成了宫调式。

笔者研究这一“六字调”的来源，数做多种试译方案以后，才渐得知：这是采用近世工尺谱转写古谱时留下的隐秘。



一、《舞春风》是开元、天宝间法部奏唱的龟兹大曲，而法部所采乐制即“前世新声为清乐”的乐制，其制与琴律密切相关。这种“琴律”，南宋时犹为朱熹所知：“唐人纪琴，先以管色‘合’字定宫弦，……上下相生，终于少商。”此语俱在《朱文公文集》与《宋史》卷一百四十二“志”第九十五中。这就是流传至今的 C、D、F、G、A、c、d 七音的古琴“正调”定弦，即以 F 音定近世工尺“上”字的律法。

二、唐代法部的古谱“上”字(F)，恰当宋初太常律，即柳永大半生所用乐调的黄钟音高。这就是南宋以后人以 F 为“上”字读此谱而误作“六字调”的原因。

三、柳永填写【瑞鹧鸪】时，所据古谱，实非以 F 为“上”的首调唱名乐谱，而是以 F 为“上”的固定名乐谱；它在宋初太常律中，属南吕一均，用此古谱则应以“上字作勾”而成如下音列——宋初太常律“南吕宫”所用音列。

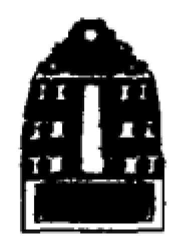
(谱例 4)：



这当然是比较特殊的情况。据此而译也必须用译谱实践来验证它是否通顺。作为一次非常规的译谱尝试，倘能不出怪腔怪调，粗可说明上列程序的估计正确无误，还算是意料中事。意料之外的却是——此曲竟赫然以天山南路的音调与西北民族歌舞的节律呈现在我们面前（见《中国传统音乐的高文化特点及其两例古谱》一文之【瑞鹧鸪】谱例）。

还有一个意外的发现是音调的民族特性原来和节奏的民族特性之间似乎天然存在着某种相辅相成、或可称做相得益彰的关系。如果我们改变上谱的调号，把它由两个升号改成一个降号，真是用"六字调"、"上字煞"把它唱成F调的宫调式，那么，即使它的节拍依旧不变，我们立刻就会感到，这些切分音、让板的节律似乎也变成了南北曲中通常的节奏处理方法。哪里还有什么"天山南路"的节律风味？

在另一面，只要稍做尝试就可知道：不是换用任何一种适合于"六字调"汉族风格的节拍都能适应于这首龟兹古曲的原有曲调的。



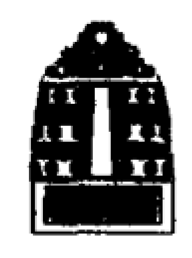
新的问题是：明、清的曲师既然并不知道这是龟兹古曲，这里点板的安排当然就不会是他们的处理了。难道它的节拍符号也是传自唐、宋的吗？从我们目前仅有的知识说来，只能猜测也许这是宋以来某个音乐世家手口相传的结果吧（直至它被写定为近世工尺谱式而有点板符号时为止）。

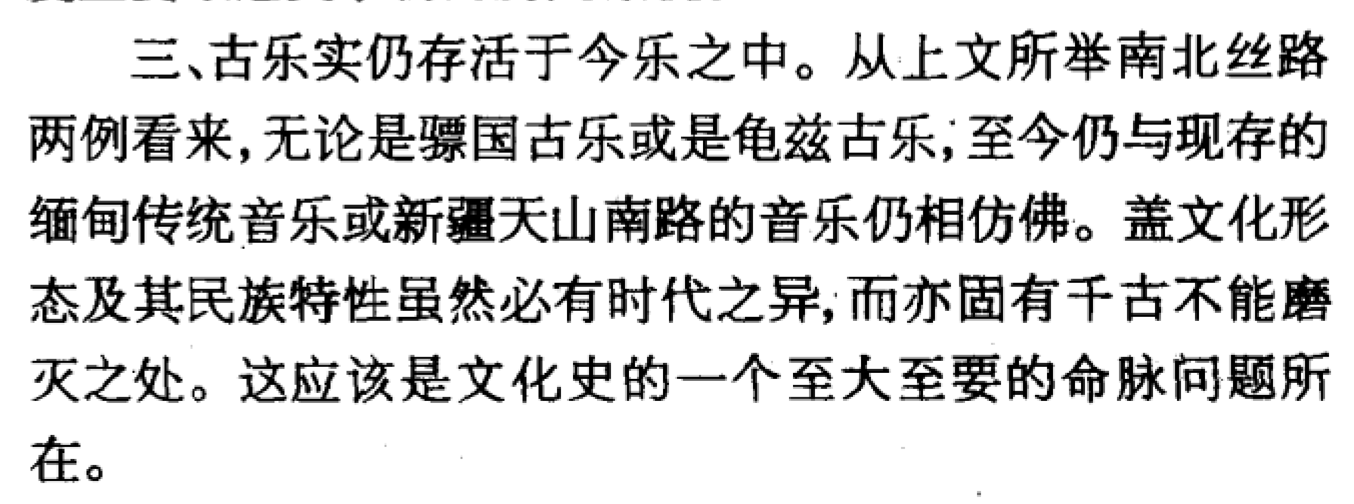
笔者至此仍将留下的问题，还有关于定谱法的商榷。即：此曲在俗乐调理论上归属"七羽"，而调式结构在一般乐律理论中却为"角调式"。因而上列译谱根据宋初南吕调应属C均的音列，作了D宫清商音阶角调式的记谱。这不过是使之圆满吻合于传统俗乐理论的权宜之计。由于我们所知龟兹古代音调的实际资料极少，目前尚难对它的调式结构规律作出最后的判断。也许此曲应以C宫记谱而为"变

徵之声”(这只是笔者的直觉而并无他据)。如果另依宋代的角调理论(我们已知,宋人只以此曲为“七羽”之一),那么它却应是“变宫”调式。这一笔糊涂账已经涉及古代乐学的历史理论之比较研究问题,似乎已与本文并无直接挂碍,可在此置而不论了。

最后,这篇论文只是关心如下几点:

一、两宋间,事实上仍然存在着相当数量来自南北丝路的胡夷里巷遗音。我国传统音乐在“民族风格”问题上历来是百川人海般融汇多端,不但“兼收”而且“并存”着多种风格的。





二、由于技术性原因而在历史上被掩没了的事物,诸如记谱法、读谱法的流变所带来的问题,我们仍能通过历史背景的考察与乐律理论的研究,充分利用可能条件,在一定程度上复原这类事物的历史原貌。

三、古乐实仍存活于今乐之中。从上文所举南北丝路两例看来,无论是骠国古乐或是龟兹古乐,至今仍与现存的缅甸传统音乐或新疆天山南路的音乐仍相仿佛。盖文化形态及其民族特性虽然必有时代之异,而亦固有千古不能磨灭之处。这应该是文化史的一个至大至要的命脉问题所在。

我们研究丝路的有关问题,以及东西方各民族对于精神财富的创造与交流诸问题,如不仅仅停留在文字所能反映的历史信息之中,而是把生活实践中的活材料放到重要地位上来作考察,恐怕将能更好地展开眼界而为这方面的文史工作带来某些新的生机。

1990年8月初稿

(原载《中国文化》1991年第四期)

注　释:

① 沈括:《梦溪笔谈》卷五,乐律九十四。

② 见《白香山集》二·诗·《法曲歌》。

③ 《旧唐书》卷二十九《音乐志》记开元中清商部歌工李郎子事。

④ 《新唐书·礼乐志》开元二十四年。

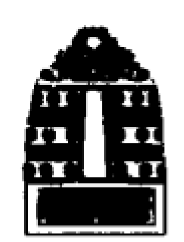
⑤ 1982年日本讲谈社版《古代丝绸之路的音乐》,见人民音乐出版社1988年王耀华中文译本第51页。

⑥ "第十七、奏鼓吹曲,或用法曲,或用龟兹。"

⑦ 详见拙著《论中国传统音乐的保存与发展》第一部分之第三节"三大历史阶段"。中文本见《中国音乐学》1987年第四期,英文本见联合国教科文组织《亚太地区传统音乐研讨会文件》或《Musicology in China 1989 Vol.I》。

⑧ 沈括:《梦溪笔谈》卷五,乐律第九十一。

⑨ 梦窗词以【木兰花】之同调为【玉楼春】。按愚见,词乐之学泯没已久,混用牌名实为南宋以后词人之读解,盖平仄、句式、叶韵虽有全同者,亦为词调之同调而非曲调(旋律)之同调,【木兰花】应如《金奁集》或《张先集》入林钟商,而【玉楼春】应如柳永入大石调。前者为上板曲、多舞蹈节奏,并用七声,后者则为散板五声。本文只因【木兰花】现存曲调虽亦与西北民族音调相仿佛,但非典型之作,以此暂不引为乐例,而只就其文字内容用为论证。



⑩ 见《贞观政要》卷七。

⑪ 许多人并不知道,理学家如朱熹这样被看做"道统所系"的人,都认为陈旸这种理论是谬误,而且力为"二变"辩冤。

⑫ 为了便于不识白石旁谱的一般读者,这里已经改写为容易认识的近世工尺字。

⑬ 日本平安朝末期琵琶名手权中纳言约当中国南宋姜夔时留下的著作。

⑭ 杨荫浏译谱的体例,在写谱法上皆据其七音为"均"以定谱号而不标宫位。我同意夏野同志《中国古代音乐史简编》例

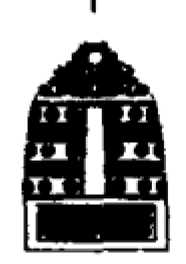
十五对此曲宫位的判断，但主张在写谱法上既定宫位，也与同时体现出七音为“均”的音列。因而与此例即可标明是“正声调”音阶，体现出升高第四级的特点。

⑮ 请见《文物》1989 年第一期拙作《舞阳贾湖骨笛的测音研究》。

⑯ 参见杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册第 167 页。

⑰ 也许，缅甸这一音阶的本来面目原本是使用偏高的原位 C 音，而非升 C。但由于中缅的音律矛盾，使之演示于中国乐器时，如上所说却只有应用“勾”音，才能显示出第四级的偏高了。

⑱ 已发表的统计材料有孙玄龄《元散曲的音乐》上册 167—169 各页诸种表格。

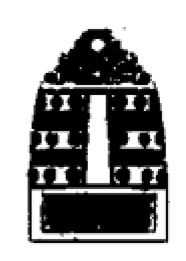




王耀华《三弦艺术论》序言

从人类文化的视野出发，对中国音乐进行比较论的研究，如果从先行者王光祈提出方法论问题算起，都已大半个世纪了。

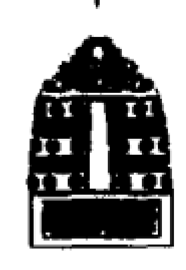
可以说，把学来的方法拿在手里，摩挲遍至，赞不绝口者甚多；真正下工夫实干者，可就甚为稀少。这是我辈学人应该为之惭愧的。近十年来，音乐民族学（ethnomusicology）的提倡，稍稍引起了音乐学者的重视。除了海外学人较早著先鞭以外，内地之于裕固族音乐、基诺族音乐、白族音乐的研究，如此种种，渐已有所开展，学界的调查研究之风，出现了可喜现象。但也一如历史上新学之初起，难免生出若干误会，总有些未曾亲身投入实地研究工作者并不理解：此学从其单纯着手于比较研究，进而发展为重视民族学研究与文化历史阶段的研究，实在是一个拓展视野和从深搜抉的过程。这一过程并不是一个“方法论王朝”的兴、亡、否、替的过程。



学术的追求，博大而精深，忌故步自封，更忌骛新求远，离开实地而水中捞月。盖学术基础及其新的开拓之间，此中含蕴相关，并非皮相新旧者所可得而知之。有一种看法，以为传统的史学方法和着眼于音体系（tone system）的比较研究方法，都是陈旧的方法了，因此得出结论：型态学的研究，已经落后于时代；唯民族学与人类学才是先进的研究。

岂知对于音乐艺术自身的研究以及对于音乐艺术所处文化历史环境的研究是相互为用，不应偏废的。音乐型态学的提出，正是新方法作用于传统研究工作的最新结果；民族学、人类学包括风俗、文化、社会生活的研究，也不应奢谈文化历史问题而竟离开了音乐自身。

这一问题，自非架空论争可以讲得清楚。现在有了王耀华君的《三弦艺术论》，已经无需再费多少口舌了。他的苦功，跃然见于纸上，令人肃然起敬；他是一步一个脚印，步步走过来的，不是贸然把新的方法论权当直升飞机，以为学术道路上可以寻求什么捷径的。



中国正处在勇于引进新事物、吸收新事物的一个伟大时代。这也曾引起某种误会或幻想，误以为有了电脑设置，人脑就竟可懒用，甚至竟可不用了；对现代化的欣羡，也使人们误认为新就是绝对的新，一切工作都应该离开自己足下原有的这一片现实的基地。殊不知，我们只有牢牢站在祖国的大地上，求取进步，才得真正有所贡献于世界民族之林。

耀华立足于中国传统音乐的基地，所做音乐民族学的研究，已经在《三弦艺术论》中显露出新的曙光。这是在高文化的基础上所做比较研究，对于国际间音乐民族学的最新进展做出中国人的贡献，这应当是可以有所指望的工作。

我们期望能得更多开展的研究之间，对于中国境内仍尚处于较早社会历史发展阶段的民族音乐文化深入研究，自然是不失历史时机的迫切任务；而更加繁重与更有较高难度者，却在下列几个方面：

一、中国与东亚各国，特别是号称"同文同种"、具有深切文化历史联系的传统音乐的比较研究。

二、中国与西亚各民族，以波斯阿拉伯系为主的音乐文化的历史联系与比较研究。

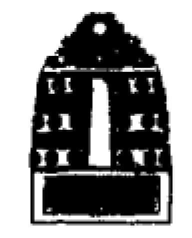
三、中国与古印度系音乐文化的历史联系与比较研究。

四、与以上几个方面相关的东南亚、南亚各种民族间的比较研究。

应当说，这都属于“高文化”领域的音乐民族学与史学研究的课题。

很可惜，由于客观存在着的封闭状况，中国学者在这方面已经起步太晚。而足不出户，只从他人的著作中就第二手、第三手材料来讨生活，是不可能做出任何显著成绩的。

从这个角度说，我祝贺《三弦艺术论》的问世，并且认为，这不仅是王耀华君个人成就的一次飞跃，而且应可看做是中国的音乐民族学跨出了重要的一步。



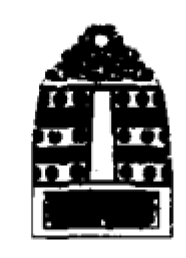
人们期待着，同一战线上的新疆各民族的学者，西南各民族的学者，其他各地区、各族的音乐学者在近年来所作努力之后，都能走出相似的、甚至是更有突破的一步。恐怕还可以说，如果我们不能在这些方面做出成绩，即使仅仅着眼于本国的传统音乐与音乐史的研究，也将因为认识浅短、停滞不前而难以取得新的进展。

耀华君要我为本书作序，这对我个人说来既是有幸，也是惭愧，作为一个跑不动路而只困在书斋中讨生活的蛀书虫，我本来没有任何资格可以参与讨论音乐民族学的调查与研究。只是忝在中国的音乐学界，出于本门学术事业的开展之热望，有些拳拳之情罢了。我所看重于中国学者这点已有成绩者，自然也是就我国音乐学界原有水平而言，也亦不敢以此自夸于国际学界。但有些微成绩能够贡献于世，这也就是我们这个奋发自强的民族之所向往的了。为此，我作为一个中国人，也像耀华一样对于来自日本学界，特别是冲绳音乐界与人民的支持、指导与赞助，深致谢忱并表敬意。

1991年1月

重视基础研究 培养后备人才

——在一个学术规划座谈会上的书面发言



一个科研机构要想源源不断出成绩、出人才，只靠一招鲜出奇，只靠赶浪潮出新，是不行的。

我希望：考虑规划问题时，要把更多的注意力放在基础工作上。

我的意思不能理解为不要尖端，不要重点，不去集中优势兵力，组织攻关；而是说不论我们组织了哪些课题，都必须充分注意有关本门学科的基础工作。

包括基本文献；

包括基本资料（指文字以外的声、谱、图、像、物……）；

包括培养有关后备人材时，重视他们掌握实学，掌握文献资料、学科情报与实地调查能力的培养。

以上这一点，并不是务虚的空话。比如说，我们讲"音乐民族学"（Ethnomusicology），这在目前，最时髦的是强调文化人类学的研究。

可是现在，一般讲这门学科的人，容易只看见外国的金字塔尖，而看不见人家的塔基，不知道人家这门学科是怎样发展过来的，是在什么情况下提出了什么样的研究任务的。

几乎没有人读过它在“比较音乐学”那个阶段时的奠基作品——Helmholtz 的《论音的感觉》。这是一百多年前的作品了。我们中国音乐学界至今没有它的译本(不要说译本,连原文本,据我所知,大概在北京、南京也只能找到两三册),不能不说是个缺憾。

我以为,如果要作“音乐民族学”的规划,第一项就应该组织力量,译注 Helmholtz 这本书。

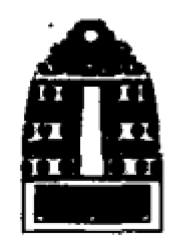
我知道,立即会有人对这点嗤之以鼻。他可以原则上赞同我前面的意见,而坚决地具体反对我这个具体意见,至少有些提问:

第一、这是不是腐儒之论?

第二、这是不是少、慢、差、费?一个世纪都过去了,早就落后、过时了!

第三、这是不是小儿科,A、B、C 的主张?

还会有潜台词:派一名翻译,照老黄这个意见去译这本书,不就完了?不必跟这个书呆子争论这个问题。



我以为这个问题非争不可。

多快好省的办法应当是直接摘取王冠上的明珠吗?我认为,学术的道路上没有这么便宜。除了一步一个脚印走过来,恐怕是没有直升飞机好坐的。

学术上的经典著作,既不是可以视而不见的东西,更不是可以跳跃过去的东西,“十三经”过时已经两三千年了,你试试,是不是随便派个人就能译、能注?

我以为,现在来译注 Helmholtz 这本书,实际上就是从比较音乐学到音乐人类学,再加上部分物理声学问题的、对于一门学术史的研究工作。

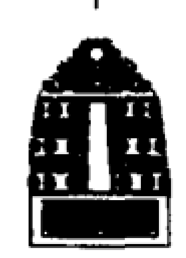
这本译著的最后成果,如以正文的翻译为一,那么它的注释、参考资料、附录部分,将如《十三经注疏》一样,成为正文部分的五倍、十倍之比。

这项工作是很艰苦的。我相信,这种甘心啃硬骨头的工作,真正是造福学子、功德无量的学术规划。

我这才把话说了一半,这是这门学科的、从西学看西学的一半;还有另一半是从西学的角度看中学的那一半。

麻烦在于我们是中国人,用"音乐民族学"来研究中国音乐,并不能把人家那一套搬过来就套得上去,还要再讲中国音乐的人类文化学研究。

今文、古文《尚书》,《尚书大传辑佚书》、《山海经》等材料中有关音乐史料的基础建设工作,就必须列入规划项目。更进一步,这还要涉及到民族文化历史调查问题;更必须在这种规划工作中,与中国社科院的历史所、考古所、民族所进行双边的、多边的合作。



话说回来,我这也是举例,并不是提出规划中列入这门学科的建议(是否规划这个学科是另一件事,应该由音研所根据人力、物力、财力以及各学科的轻、重、缓、急问题另作考虑),我本人也不是音乐民族学的当行的学者,我不过是避开本人从事的学科(以免个人特点与主观之嫌)用来举一个必须重视基础规划的例子。

我不过是看到个别青年的急于求成的现象,因而由人才规划考虑到学科规划问题的。青年人都是求上进的,问题在于我们怎样引导。不要让他们误用聪明才智,摘两句新的观点、看法,便以为务。在规划工作中重视实学,重视基础工作,对于培养良好的学风,是极为有效的。

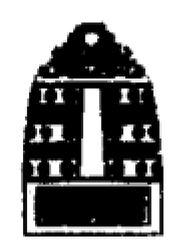
青年人应该去摘取鲜红的花朵和金黄的果实。我们在鼓励这种进取心的同时,应该教会这些勇敢者应从培养根基做起!我希望以上这点看法,能够得到中青年同志们的充分理解。

(原载中国艺术研究院《科研动态》1991 年第二期)

曾侯乙钟磬铭辞乐律学研究十年进程

——1988年曾侯乙钟国际学术讨论会文集《曾侯乙编钟研究》代序

为曾侯乙钟出土十年开一次学术讨论会，刊行一本文集，其意不在庆功宴或是成绩展览。如果只是那样，就只能意味着因缘际会，而不是进取者的追求了。



曾侯乙钟磬铭辞问世十年，对中国音乐文化史及其发扬之机说来，不过是在过去、现在与将来之间，刚刚揭开一片历史帷幕而已！

一、青铜钟双音结构的发现与证实

躲开了秦火之劫而能向后世传达历史信息的曾侯乙钟磬铭，不是“死书”。它是被编列成序的青铜钟“正鼓音”、“侧鼓音”为之印证，证明了中国音乐传统的理论与实践之一致，证明了其中所含缜密规律之整体存在的一部“活书”。

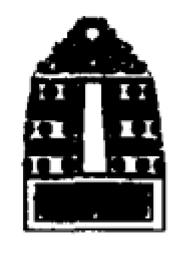
这其间，钟面“鼓部”的双音结构问题是一个关键性的发现。

无论是在曾侯乙钟磬铭出土之前或其后，如果我们仍然无知于双音结构而只像汉代以后的人们那样，死守每钟正鼓部一音，那么即使能够拥有全部先秦编钟的宝藏，人们

也将徒具双耳，而对历史上曾经大有光辉的金石之乐“失聪”。因为，那就意味着人们对于先秦钟只知其乐音结构的一半，而另一半却因为乐音体系的残破、割裂，并不能传达出半数的音乐信息。在此情况下，虽有师旷之聪，也只能认出音乐殿堂中丧失了完整体系的残砖剩瓦而已，哪里还能分辨出先秦钟乐在音乐艺术与乐律学史中的重大价值？

这就是秦火以后“乐家有制氏……但能纪其铿锵鼓舞，而不能言其义”(《汉书·礼乐志》)的历史实际。

秦火以后，在先秦文化史中种种已被掩没起来的奥秘之中，究竟是谁首先发现了青铜编钟的双音结构？除唐代的杨收似曾一度发现，但却未得明白宣示，并且未能见知于世而外，这是1977年才被一个研究集体明确提出的问题。由于此事仍然存在着不明朗的发现权问题的争议，笔者愿以见证人的身份，借这篇序言的发表，略述所知与所见如下：



学术上的发现，其意义不在机缘，而在见识。机缘之获得，虽有个人际遇，亦常在时代之必然性而往往非出一人一事之功。

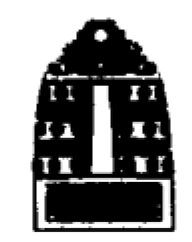
编钟双音结构的发现与五十年代后期以来全国规模的经济建设之展开引起的出土文物的大量涌现有关，与中国的考古、文物工作所取得的长足进展直接相关，也与中国音乐理论界自兹以来对于音乐文物研究工作的重视有关。

先秦编钟双音结构的明确发现与明白宣示，始于1977年由音乐家吕骥率领的晋、陕、甘、豫四省音乐文物调查小组，该组曾就地即时地多次宣布过这一发现。到郑州时，由于检测工作已经渐及百钟，组内共同认识已较成熟，并曾在河南省博物馆，应贾峨同志等人所命，就先秦钟磬问题宣讲过有关双音的初步结论。* 马承源《商周青铜双音钟》一文曾说，曾侯乙墓编钟的出土，使“中国考古学家在此不久前发现的每一个钟可能具有两个频率音的看法得到了令人兴

奋的证实”[①]。即指 1977 年初春，这一音乐文物调查小组沿途宣示过的发现而言。

1977 年初春对于编钟双音结构的发现，起因于演奏要求。山西文管会希望能用侯马十三号墓编钟演奏乐曲以供省电台广播之用。由于该钟正鼓部只有七件可以发音，其中又只有宫、徵、商、羽四声，难敷一般曲调所需；因而联想到 1957 年中国音乐研究所调查组采用“留篙”钟演奏《东方红》乐曲的经验，进一步再从侯马钟以及其它山西秦钟上寻找到各种侧鼓部的另一个发音位置。1957 年用“留篙”钟演奏《东方红》时，其正鼓部各音中，独缺“变宫”一音，当时参与演奏和检测工作的郭瑛、孟宪福、王世襄等是从第二钟的钟枚上试奏出所缺的“变宫”音的。** 这个事例实是双音结构之发现的起因。

双音结构的发现，也不是一开始就能得到社会承认的，其备受责难，曾历一年之久[②]，直到 1978 年 7 月，应湖北省博物馆邀请到随县的中国音乐研究所考古小组在擂鼓墩工地上直接从曾侯乙钟取得证据为止，先秦编钟的双音结构这才得到确认而告一段落。可以说，发现过程的决定作用在于音乐家吕骥所率领的 1977 年音乐文物调查组，而究其



---

* 调查组的领导人为吕骥，组员为经由中国音乐研究所派出的黄翔鹏、王湘、顾伯宝三人，时间在 1977 年初春 3 月至 5 月间，所至文物部门除甘肃省无编钟，因而不涉及双音问题外，按次序有：太原山西省文管会；临汾文物工作站；西安碑林博物馆与小雁塔市文管所；扶风黄堆公社庄白大队；郑州河南省博物馆；中科院考古所小屯工作站；安阳文管所等。先后在此各处经工作谈话或正式会上报告听取调查组宣示过此一发现者，不下百人。

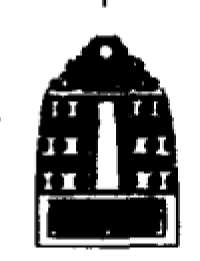
** 这一过程曾刊载在《音乐研究》1960 年第一期杨荫浏先生所著文中。只是当时未得准确位置，也未确认先秦钟普遍具有双音结构。

始终，则以1957年“留篙”钟调查为前因，以1978年“曾侯乙墓”音乐文物调查为后证。全部发现过程中，这三次重要成果，始终都得自中国音乐研究所的研究集体。

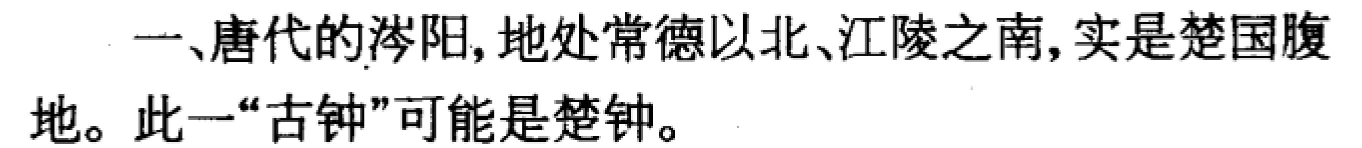
曾侯乙钟出土为此证实以后，对双音问题继续求证者，可作两点补充：一是文献记载问题，一是双音结构的声学原理问题。

1978年《音乐论丛》第一期有关论文[3]刊载前，审稿人曾经要求笔者对双音结构问题提出文献的证据。当时这恰似一个无从取证的不传之秘。直到曾侯乙墓出土后，1985年饶宗颐在其新著中[4]首次举出了《新唐书·杨收传》中的一段文字，人们才知道唐人已曾有过一次未得广泛注意的发现。今据《玉海》卷一〇九的叙述与校正之引文补录于下：

> 宣宗时，“涔阳耕者得古钟，高尺余，收扣之曰：此姑洗角也。既劘试，有刻在两栾，果然。”



据此可知：

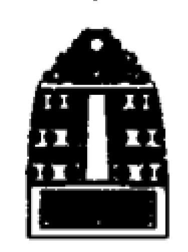


一、唐代的涔阳，地处常德以北、江陵之南，实是楚国腹地。此一“古钟”可能是楚钟。

二、“有刻在两栾”。《周礼·考工记》曰：“两栾谓之铣。”这与1977年有关论文中曾称“右鼓音”为“铣音”，如出一辙。* 也是借用“铣边”位置代称史籍无名之右鼓。

---

* 见注③下篇。其1977年原稿曾称青铜钟双音为“鼓音”与“铣音”，1978年在随县经裘锡圭同志指教后，明确“鼓部”是兼该两处发音位置之名，不应专名正中部位，遂于《文物》1979年第七期论文中改称“隧音”与“右鼓音”。注③下篇之文先成，业已发排而迟至1980年始得发表。刊行之前为与《文物》已发论文统一名词，曾就校样改此二词，但因匆促或屡校未及，仍然留下了1977年使用“鼓音”、“铣音”二词的痕迹多处。再至1983年间，华觉明、贾云福《先秦编钟设计制作的探讨》⑤提出采用“正鼓音”、“侧鼓音”二词代替原先的不甚合理之名，得到此后多人的同意。



三、杨收的听觉判断，得到"姑洗角"这一标音铭文的印证。这一事例说明，曾侯乙钟的标音之制，亦有可能原是楚制。1979年拙作《释"楚商"》[⑥]以为"在钟面上标音是曾国的制度，不是楚的做法"，看来并非确论。不能仅据宋代安陆出土之楚钟标音非原刻，即因之死断楚制必无原刻。

此外，仍须回顾的还有双音结构的声学原理问题。甚至到了古编钟双音结构已经得到曾侯乙钟为之证实之时，人们仍然存有下列争议：

一、侧鼓音是实实在在的另一基音呢，抑或只是一个高频分音？

二、青铜钟的振动模式既然是板振动的声学原理，难道可以推翻国际上已有的寺院钟只有一个基音的唯一结论吗？

现在已经熟知正确结论的人，很难想象当初有些人在面临实物，耳朵听见两个实实在在的乐音时，头脑却仍会停留在过去的书本上。[*]

双音钟振动模式的声学原理问题，是1980年发表的陈通、郑大瑞《古代编钟的声学特性》[⑧]一文创先得出最后结论的。[**]

至此，可以说先秦编钟双音结构的发现及其最终得以全面证实，对于曾侯乙钟磬铭辞之发现、解释及其方兴未艾

---

* 1977年发现的编钟双音结构，已被出土的曾侯乙钟证实；1978年7月初，首次测定的每钟双音数据⑦，已与钟上的铭文互相契合而为之印证。这一测音结果在1979年采用示波器再次测试，提供了频率仪读数的搜索范围；而有关测试工作人员仍以否定双音结构的态度，竟与笔者争论到彻夜不眠的激烈程度。

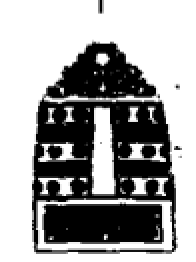
** 当此结论仍是新说而未被普遍知悉时，有些论者文论相及，以至详作叙述之中，不说来由，竟似论从己出，故于此事略作说明，以免积年之后相混淆。

的乐律学研究工作说来，恰是一种必不可少的铺路工作。

下文所及的各项研究工作可以说是由此才得开展的。

二、钟铭的文字学研究与乐律学研究

曾侯乙钟磬铭的研究，实际上是一种多学科协作的综合研究。它除了文字学的形、音、义的研究以外，更有一种特殊意义下的"形、音、义"研究，即：音乐学中的型态学研究，物理学中的声学测音研究，中国古代乐律学的基本理论及其有关辞语的理论含义之研究。这两种"形、音、义"原是相关的。其间，古文字学者给予音乐学学者的重大帮助以及相互启迪，对于十多年来有关课题的学术进展则有决定性的作用。反映在 1979 年《文物》月刊中的成组专文[9]和 1981 年《音乐研究》"随县出土音乐文物专辑"[10]中的两次合作，充分表现出金文、甲骨、竹书、帛书的研究亦即文史学术研究对于年轻的音乐考古工作有了多大的帮助。我相信，古乐器考古、古代乐律学与古代音乐史研究在今后但凡能有寸进之日，必可有所回报于其初的庇荫者、扶助者。

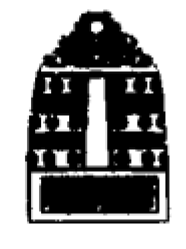


例如，《"留篙"钟每钟两音、音名与阶名的乐律学分析》一文*[11]，证实其首钟在音律上存在甚有差距之矛盾而非原配。又如编钟双音结构的音阶发展规律研究过程之例：

1978 年曾侯乙钟出土前，就当时已有的测音资料，虽已初步得知西周中晚期以及春秋间钟磬乐所用音阶的部分规律性知识；但是只在曾侯乙钟磬铭得以隶定、释读之后，

---

* 中国音乐研究所据声学研究所测出的"留篙"钟双音数据所作的乐律学分析，曾于 1980 年 4 月以油印方式内部分送学术界以供参考。

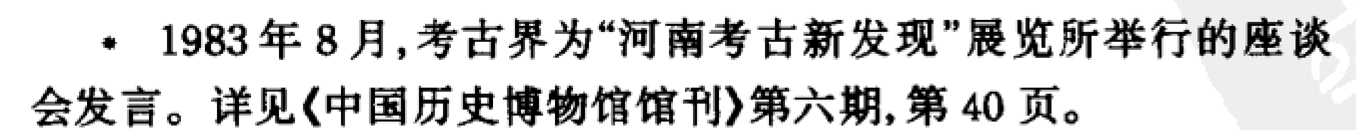


才得据以研究而得知钟律的“颟曾体系”[12]生律法。曾侯乙钟的音列是应有这种颟曾体系的最完备的模式，用作比较的根据，自然可以探明钟磬乐在先秦各个历史阶段中所用音阶的增益过程。在此基础上产生了《先秦编钟音阶结构的断代研究》这一研究成果[13]，已经可向考古界宣布：“黄河流域和长江中游，先秦古乐器的测音研究，现在已经可以凭借音阶结构来断定乐器的年代。”*

裘锡圭教授及其合作者李家浩在1978年至1980年间为曾侯乙钟磬铭所作文字学研究是开创性的研究，其隶定、今译成果，历经十年间继起者的研讨、申论，至今未有需要改易之处，实为铭辞的乐律学研究提供了坚实基础，并为久已泯没了的先秦乐律理论提出了若干应在今后继续深研的音乐问题。

例如：《国语·周语下》伶州鸠论乐篇“羽、厉、宣、羸乱”四语，汉以来千年无解。** 精研乐史者亦无从知为律名。1979年裘君创说释之，已无异于小行星之发现。继起讨论此一问题者有《曾侯乙编钟铭文考索》[14]与饶宗颐《随县曾侯乙墓钟磬铭辞研究》“杂论一”，其涉及先秦钟律问题的艰深难解处则有待于来日的深入探讨。

铭辞之乐律内容研究面临的疑难，一如前人“先秦乐经失传”之论，触处皆是问题。创论者见《先秦音乐文化的光辉创造》与《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》二文。十年来，各家间有异议及提出商榷之处有：“宫居”[15]，“穌”*，“曾”**，“韹”[16]，“峟于素宫”*** 等尚有乐理所及的辞义之

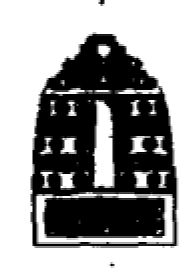


* 1983年8月，考古界为“河南考古新发现”展览所举行的座谈会发言。详见《中国历史博物馆馆刊》第六期，第40页。

** 清胡彦升《乐律表微》，顾名思义释作“四乐”，谓为“五声之外，兼用二变”。这不过是无端臆说而已，既无根据，也于乐理未通。

争。就此进行继续讨论，似应贯通钟铭全文予以精密考察。若能获得明确结论，必将大有裨益于中国古代乐律学之建树。

磬铭的研究虽然依附于钟铭，但每石一音的编列却与编钟不同，又由于曾墓石磬已有很大程度损毁而不可测音，其有关磬名及磬石编列问题的研究则展开略晚。1981年至1982年间先后有李成渝****⑰、李纯一⑱根据已知资料进行推导，各自发表了初步研究成果。稍后，冯光生、徐雪仙合作的《战国曾侯乙编磬的复原及其相关问题的研究》又在1984年间发表⑲。1989年发表的《曾侯乙编磬"闲音"新解与编列研究》⑳，是1988年间应有勤、孙克仁合作完成的著作。



以上所述，不过是十年来有关研究的大略举要。其中应予特别提出的是各地书市中鲜见的港、台与海外学者论著。例如饶宗颐、曾宪通合著的《随县曾侯乙墓钟磬铭辞研究》一书，于中国古代乐律学史料以及历代研究者诸说之分析、比较，皆搜罗宏富而甚有精深独到之处，应该引起内地学者之注意。

曾侯乙钟磬铭辞及其乐律学内容的研究至今仍然是一个远远未得充分开展的课题，恐怕就春秋战国间的乐学理

---

* 王文耀《曾侯乙钟铭文之管见》⑮第405页，以为黄文是以之作为"七声新音阶论的一个重要证据"而提出的，并认为这是孤证。注④第31页以为律名，而同书第111页曾宪通则同意为第四级变音之名。

** 注⑭第63页、注④第112页皆不作弦长之"增"解释，而以为是"增五度"。

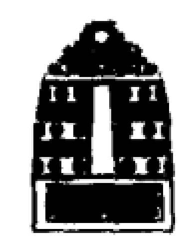
*** 注⑭第59页以"符于素"三字为一辞，解作律名。

**** 李成渝的论文是1981年7月送交编辑部而至1983年始得在当年第一期中刊载。1984年李又发表了《钟磬编列辨证》㉑一文。

论发展情况而言，我们只能说：目前对钟铭本身的研究暂时不会有太大进展了；但就律学体系* 而言，仍有待再予起步和精研。

笔者深信，曾侯乙钟磬铭文的律学涵义，至今仍未揭开它的精深奥秘。今天对其乐学体系粗窥门径，是以“钟律”作为乐学基础经粗浅核算而得。进一步探讨时，将能阐述铭辞的精微涵义，并可能会影响到铭辞的校释及重新标点；抑或为铭辞本身的古文字研究提出一二可供参考之点。凡此都可算作乐律学研究对于古文字研究的回报了。

三、先秦钟律及其正律器研究



秦汉以后，历代对于以钟名律的先秦律制——“钟律”，都用三分损益律予以解释。自曾侯乙钟铭问世以后，始知其非。因此，十年来对于这一课题的研究，乃成为人们对于久已湮没的传统学术之新知。其间一切有关研究工作的进行过程，都始于这个新起点。虽然如此，我们也只能说曾侯乙钟律的研究是一项具有创新发现意义的研究，却不能说它已是全面的“钟律”研究。下列各点，是对钟律问题已经开始着手研究或尚待深入开发的有关方面：

问题之一：比公元前 433 年更早的古文献中所涉及钟律问题的重新研究。

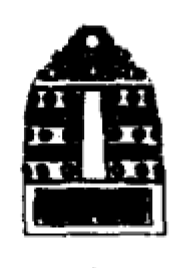
这是一项涉及与商、周青铜钟测音研究相配合、相印证并且相互发明的文献研究工作。其中涉及的文献辨伪问题，还将引起某些重新探讨。例如《管子》之《地员》篇、《五

* 中国传统乐律学的乐学与律学之分野至今犹为新说，有关理论问题则可查阅《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》“中国古代乐律学”条“乐律学的概念”部分与注⑫一文首段。

行》篇的再研究与《周礼·春官·大司乐》的再研究,《熹平石经·益稷》残石研究,前文所及的《国语·周语下》"伶州鸠论乐"篇的乐律讨论等,都是有关之例。

问题之二:曾侯乙钟律颟曾三度生律法的历史来源问题。

1977年,对于晋、陕、甘、豫四省音乐文物调查编钟测音资料的研究,虽然不能像曾侯乙墓出土后那样确知"颟曾体系"的生律法,但已得出先商钟与西周钟已经具有纯律倾向的结论。问题在于1985年美国数学家麦克伦却根据东西方都有采用宇宙论(cosmology)观点来解释音乐现象的类同之处,断言这种中国律法可能来源于古代两河流域[22]。随即有美国密执安大学学者戴维斯金(杜志豪)[23]和香港学者饶宗颐[24]著文针对麦克伦的这种论点进行争议。目前,这一涉及古代东方文化史问题的讨论,也只是展开了一个序幕;正有待于进一步开展商周钟律的深入研究,古亚述、古巴比伦有关理论的、文献的、实物的依据之研究,及至古代宇宙论在不同文化背景下的民族差别之研究等等。



问题之三:中国古代钟律的正律器问题。

这里既有古来中国律家即已各持不同观点的管律、弦律两种定律方法之争,也有曾侯乙钟所用正律器是否琴属器具以及如何使用琴属器具定律的研究。

现有关于曾侯乙钟研究的论文中虽有对于弦律之说持异议者*,但却不明管口校正问题之原理,亦无曾侯钟律采用管律之论证。谭维四1988年5月发表的《江陵雨台山二十一号楚墓律管浅论》[25]一文是音乐考古工作中已知最早律管实物的研究成果。文中提出了管律与弦律之争的问题,谨慎地只作了"以管定音"的结论。近顷,李纯一在

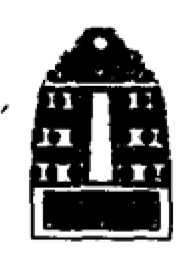
* 如《上海博物馆集刊》,1982年,第107页及其前后文之论。

1990年《考古》月刊9月号中著文对该律管铭文中尚有疑难的"定"字，作了合理的解释[26]；应有勤、孙克仁则著文对原始的"管律"作了自己的猜测[27]。

关于曾侯乙墓五弦器是否弦准的问题，研究者多以为它是小瑟或筝、筑之类。至1985年，唯独饶宗颐《随县曾侯乙墓钟磬铭辞研究》一书论及"楚琴及楚之乐学兼论琴准"时，支持了《古代音乐光辉创造的见证》[28]在1979年提出的"弦准"说。饶文申论"京房乃远有所受"，是大有见地的，可谓是破惑启智的见解。

此后的1988年间，《均钟考》[29]一文既出，对弦准的研究才有了从性能、器形、尺度以至定律法的依据于文献资料以至实物的全面考证。

正律器的研究至今仍然是尚待深究的问题。除新说应予进一步验证之外，对于均有考古实物存在的律管与弦准应作进一步考查；对于管律与弦律的关系问题，至今亦尚待义理与证据均较充分的深人探讨。



四、乐律学史与中国传统音乐的重新研究

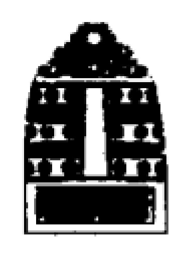
曾侯乙墓出土音乐文物及其有关资料公之于世时，音乐理论界及著名音乐家中，多人皆曾断言：中国古代音乐史将为之改写。

这一认识具有真实依据。关键在于汉以来的学者无知于先秦音乐的实际，因而引起过多的有关事物的失传、误传以及有关理论的强解、不解，以致某些中断了的音乐文化现象，也已陷人不明本源的状态；即使是线索犹存，亦无从探明；断线应如何接亦大成问题。诸如七声之用、旋宫之法，原本是出于本国传统的，也已长久误断为来自外国。而且积重难返，即令获得真实凭据，也还使人难以遽信。

在所涉各个重要方面之中，首先是中国乐律学史的重新改写问题。

先秦此秘既被揭露之后，秦汉乐律渊源已见，循序清理，不能不有改观。十年间已经提出的乐学体系问题，如固定名、流动名问题，清浊概念问题，“钧法”即八度组概念问题，基本音级与变化音级问题等等，多为汉儒未解之学。这必然要引起我们对于汉儒解释先秦典籍、汉儒讨论当代乐律问题时所用传统乐学理论问题的重新理解和重新解释。这既是改弦易辙性质的根本性大变化，我们就该对建立种种新的理论予以审慎对待。所以，对于十年来若干已存争议之点，如七声与“二变”问题，“穆”、“和”二声音位问题*等，都应该继续再予讨论。

十年间，对于中国传统律学理论在音乐实践中的巨大作用及其历史发展过程的研究，也可以看出曾侯乙钟磬铭的重大影响。



其一即琴律问题的提出。琴律在历史上曾有朱熹作过论说，近人杨荫浏、沈知白也都致力讨论过古琴纯律问题，1983年陈应时所著《论证中国古代的纯律理论》一文[30]，对古琴纯律问题作了调弦法的探讨。此前则在《中国音乐辞典》集稿过程中，有的学者写过源自曾侯乙钟律的“琴律”条目，但以工具书不刊载未得社会认可的学术探讨为由，而被否定、撤销。直至《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》定稿阶段**，始得根据曾侯乙钟律的研究，以兼含三分损益法与颟曾三度生律法之复合律制来解释“琴律”，并开始为学界承认。

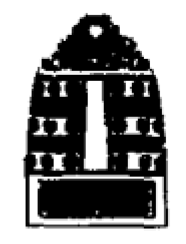
---

* 前者在音乐学学者中未见明确的不同意见，后者在音乐史家之中则存在甚大分歧见解。

** 指1985年间的“音乐卷”编委会与审稿会。

科学史研究中,原先已知的端绪有二:其一来自《吕氏春秋》,限用十二正律的体系;其二来自京房所传,超出十二律,而兼用变律的体系。但此两派,皆同宗法于三分损益。

曾侯乙墓音乐文物出土后,始知曾侯钟律实为京房超出十二律,兼用正、变体系之远祖;但其生律法却有出于三分损益之外者。今人已经察觉这种律学史现象者,除前述饶宗颐论及的京房弦律问题外,则已先有"纪念朱载堉《律学新说》成书四百周年"时《音乐研究》所发主要论文(Keynote Paper)[31]中所示的三幅"中国古代律学历史源流示意图"。该图已将历史源流的主要脉络总结为图表形式,但这只是一个"涵千里于方寸"的鸟瞰而已,作为律学史的研究任务,则有待于一步一个脚印,切实经营其间任重道远的繁重工作。



曾侯乙墓对于乐器史研究的意义也还没有得到充分的展开,很多研究也尚在粗浅阶段,特别对于其中的已经损毁或难测的乐器:笙、篪、排箫等。笙的不明管序,瑟的不明柱位,都是研究工作的障碍而有待探索的问题。在这类问题中,即使是吸引了最大多数研究者注意的曾侯钟,也还存在着许多疏漏未及之处。例如曾侯乙的钟制,即其"乐悬"性质的研究。当前的音乐史家们似乎尚未投入应有的注意。其略略有观察者,仅有李纯一《曾侯乙墓编钟的编次和乐悬》*[32]一文而已。

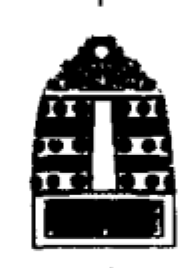
曾侯乙钟在曾国宫廷中的应有场合及其钟制,属于天地、宗庙、礼仪之用,还是宴享乐之用,这是事关先秦音乐史的一个重要课题,是其中少有的、有条件以曾侯乙钟这种直

---

* 此文在总结1978年以来诸家对于编次所作研究的同时,提出了对于"乐悬和钟别"问题的见解,慎重地将"宫悬"可能性置于存疑地位,并讨论了其中各个分组合于"歌钟"之用的可能性。

接现实例证用于研究的课题。可惜至今未有就此角度提出问题并予深研的论文出现。笔者以为，纵观先秦两汉以来乐律学史的发展过程，并能有所融会贯通之时，即有可能就此得出最新结论。音乐史界似乎应以展开此项研究作为己任。

乐律学史研究，乐器史以及音乐史中相关问题的研究，如上所及者当然已经多少接触到了一些曾侯乙墓对于中国传统音乐研究的意义；但如直接审察其间关系，就更可看出以钟铭为核心的曾墓音乐资料，其音乐研究价值之重大，所及范围之广阔，以及影响之深远。



十年来，曾侯乙钟的乐律体系之研究，还曾作为秦、汉以来中国诸乐的一个重要源头，已被现存中国传统音乐的研究者们密切注视。1980 年，"工尺谱"的历史来源曾被疑为出自西域所传。三年以后，出现了《音乐考古学在民族音乐型态研究中的作用》[33]一文，分析工尺谱所用音名及其变音体系，证明其间"上、下"字各个位置，完全决定于先秦钟律"颟曾体系"的固有传统，从而驳正了外来之说。1986 年间，中国音乐研究所又公布了该所硕士生课程中一组课堂授课记录：《中国传统音调的数理逻辑关系问题》[34]，又将"颟曾体系"进一步应用于不同音阶结构的调性分析，形成"钟律音系网"理论，并使它成为解决中国曲调调性分析难题的一种音乐分析方法。近顷，在中国传统音乐学会第六届年会上又出现了李成渝的论文《四川扬琴宫调研究》[35]，提出现实音乐生活中，民间在运用古传调律法的调查报告：四川扬琴艺人使用"钟律"大三度调弦程序，完全切合于人们对曾侯乙钟的研究。这一项调查成果在实践上为中国传统音乐的"钟律音系网"分析方法提供了原有客观存在的证据。可见以曾侯乙墓音乐文物的研究作为中国传统音乐探流溯源的依据，是一种已经多次实践证明、尚待深入开展并

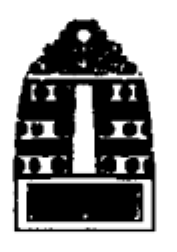
可在更大规模上得到应用的研究工作。

五、乐器的复制、仿制、演奏与作曲技法的应用研究

与曾侯乙钟乐律学问题相关、与现代音乐生活相结合的应用研究，十年来也有很大发展。

作为一种文化遗产的应用研究，它们和前述的考古研究或历史研究以及由此派生出的艺术传统之研究，虽然具有各种不同程度的文化联系甚至技艺的联系，但却具有迥然不同的研究品格，即目的与方法上的本质差异。

十年回顾，不论这种差异的大、小，应该说同样都是曾侯乙墓这个伟大文化宝藏的巨大影响。从这篇“借序为论”的文章本题说来，我们却只能仅以乐律问题作为核心，略提复制、仿制与演奏实践研究；即使在与乐律体系不能分解的作曲技术应用研究上，也只提出代表性论著“以记里程”，不能凡有创见就一并在录了。

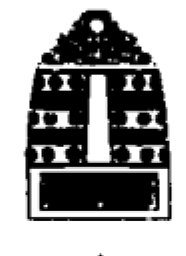


曾侯乙钟的复制研究，虽铸造工艺问题，也与编钟调律相关。凡此，以及复制工作的音高标准等有关探索，今有《曾侯乙编钟的复制研究》一书[36]收辑在录。其中，有关“原设计音高”问题*，虽然不是现有复制工作的目的所在，也是曾侯乙钟律学体系研究工作中尚待深入探究的一个具有重大意义的课题。近顷则有郑荣达《试探先秦双音编钟的设计构想》一文，不自铭文研究起步，而另于声学研究途径作出一种猜测。若此课题再作考古学和乐律学史的探测，则仍有待突破性的开展。

---

* 见注㊱一书第50页《调律问题刍议》一文第四节“进一步的设想——按照原设计音高调律的重大意义”。

时至今日，编钟、编磬复制及仿制研究的许多已有成果，多在未成文或尚未正式发表的状况下等待着实践经验的积累与查证。调定音高的工艺程序问题即其一例。在严守原件编列次序的条件下，既有探寻古代乐工相应的演奏技术问题，也有据而探寻民族音乐如何应用其有关音阶、音列，在为之作曲时如何处理宫调变化的可能性问题等。各地的仿制钟则为适应现代舞台演出的需要，已在试验着五花八门的、各种不同设计的每钟双音的编列，高、低、正、变诸音参错的石磬编列以及钟、磬相互配套的方案。其中，已发表者，有童忠良《百钟探寻》一文[37]为先导的诸文*。《黄钟》学报这同一期中，还刊载有从作曲角度或音乐分析学角度来研究楚地民间音调的诸作** 等等。



从乐音体系、谐和原理的角度，以至用于当代作曲理论为目的，来研究曾侯乙钟律，早在八十年代前半即有所创始。举其具有代表性而影响较大者，则有下列三作：

1984 年，童忠良《曾侯乙编钟的三度音系》[38]；

1988 年，赵晓生《太极作曲系统》[39]；

1990 年，王震亚《民族音阶在现代音乐创作中的延伸》[40]。

童文侧重于"和声学"体系的研究，并致力于中、西乐律的比较。赵文的出发点在于为他提出的"太极乐旨"作曲法寻找传统基础，因而宣示说："曾侯乙编钟的出土为'阴阳律'提供了一个伟大的实物依据。"王文则以甚大的篇幅用

---

* 注㊲同期论文中有关钟、磬编列研究之要者又如崔宪《曾侯乙编钟宫调关系浅析》与高鸿祥《曾侯乙钟磬编配技术研究》等。

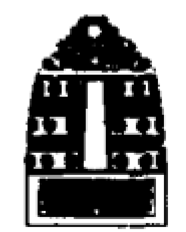
** 如杨匡民《曾侯乙编钟音列及其他》，童忠良、郑荣达《荆楚民歌三度重叠与纯律因素》，王庆沅《曾侯乙编钟与兴山体系民歌的定律结构》等。

曾侯乙钟作为重点，摸索了先秦乐器及其乐音体系的规律，提出九声音阶及含有五声因素的十二音系列的研究，用为当代音乐创作用之不尽而方法万千的一种民族源泉。

所有这些，不过是举其要旨而已。应予说明：这类研究工作立足于“应用”，却完全不同于本文前四个部分各项工作中“考古学”的或“历史学”的研究目的与研究方法。除了钟、磬复制工作有时仍在相当大的程度上强调着“原有状况”的刻意模仿而外，一般只以“借鉴”、“取法”作为出发点，甚或只以原有文物作为依据来抽取其中某种规律性的事物、某种逻辑关系、某种风格特点，乃至仅只是某种具有启发性因素的撷取，为新的需要对传统联系作出具有不同程度的革新创造。所以对于其中有关工作的估价以至判断成败的标准，既难单纯依据于历史上原有的事物，也难依据于当前学人之所见。对于有关成就既难预卜，相应地对于将来的成就大小也就难以限量。

人类文化史上的真理永远存在着，需要后人不断探求，“文化遗产进入新的历史时期，一旦遇上点燃发火的引信，却可成为沸腾着的、各个层次在运动中搅杂、翻滚、渗透、穿插，可在激荡状态中产生新的升华，达到新的高度的一种事物”[41]。可以想见，曾侯乙墓音乐文物及其铭辞的乐律学研究在未来的开展，将对中华民族和世界文化做出更大的贡献！

1991年初春



注　释：

① 《考古学报》，1981年第一期，第131页。

② 秦序：《先秦编钟“双音”规律的发现与研究》一文第三部分篇末。载《中国音乐学》1990年第三期，第60页。

③ 黄翔鹏：《新石器和青铜时代的已知音响资料与战国音阶发

展史问题》。《音乐论丛》第一期1978年5月刊出前半；第二期1979年3月未作说明而停载；第三期1980年1月刊完全文。

④ 饶宗颐、曾宪通：《随县曾侯乙墓钟磬铭辞研究》，香港中文大学出版社1985年初版。

⑤ 《自然科学史研究》，1983年第二卷第一期。

⑥ 《文艺研究》1979年第二期。

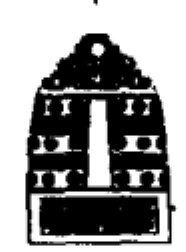
⑦ 考古学专刊丁种第三十七号《曾侯乙墓》上册，第109页。

⑧ 陈通、郑大瑞：《古代编钟的声学特性》，载《声学学报》第三期，第161页。

⑨ 《文物》，1979年7月号，有关曾侯乙墓图片资料及专题论文首次正式发表。

⑩ 《音乐研究》，1981年第一期"随县出土音乐文物专辑"。

⑪ 《"留篙"钟每钟两音、音名与阶名的乐律学分析》，1980年4月中国音乐研究所油印，收入《探流溯源——中国传统音乐研究》文集。



⑫ 《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》，载《音乐研究》1981年第一期。

⑬ 《先秦编钟音阶结构的断代研究》见下列诸种文本：
1.中国出土文物展内部资料(1980年4月)；
2.北美中国音乐研究会《Chinese Music》(中国音乐)Vol.3, No.3(1980.9)英译本《The Mystery of Dual—pitch System in Chinese Bian—Zhong》(《中国编钟的双音奥秘》)；
3.《江汉考古》1982年第二期，这是在国内正式发表。

⑭ 李纯一：《曾侯乙编钟铭文考索》，见注⑩。

⑮ 《古文字研究》第九辑。

⑯ 冯时：《曾侯乙编钟的所谓"变宫"问题》，载《考古》1986年第七期。

⑰ 李成渝：《曾侯乙编磬的初步研究》，载《音乐研究》1983年第一期。

⑱ 李纯一：《曾侯乙编磬铭文初研》，载《音乐艺术》1983年第一期。

⑲ 冯光生、徐雪仙:《战国曾侯乙编磬的复原及其相关问题的研究》,载《文物》1984年第五期。

⑳ 应有勤、孙克仁:《曾侯乙编磬"闲音"新解与编列研究》,载《中国音乐学》1989年第四期。

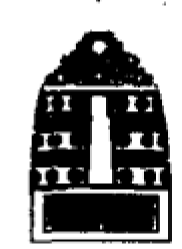
㉑ 李成渝:《磬编列辨证》,载《中央音乐学院学报》1984年第三期。

㉒ E.G.McClain(麦克伦):《曾侯乙青铜编钟——巴比伦的生物物理学在古中国》,载美国《社会生物工程》杂志(Journal of Social Biologic Structure)1995年8月号。

㉓ Kenneth.J.Devoskin(肯尼思·J·戴维斯金):《曾侯乙青铜编钟:答麦克伦先生》,载《社会生物工程》1986年11月号。

㉔ 饶宗颐:《曾侯乙钟律与巴比伦天文学》,载《音乐艺术》1988年第二期。

㉕ 谭维四:《江陵雨台山二十一号楚墓律管浅论》,载《文物》1988年第五期。



㉖ 李纯一:《雨台山二十一号战国楚墓竹律复原初探》,载《考古》1990年9月号。

㉗ 《音乐艺术》1990年第四期。

㉘ 黄翔鹏:《古代音乐光辉创造的见证》,见注⑨。

㉙ 黄翔鹏:《均钟考——曾侯乙墓五弦器研究》:

1.1988年10月中国古代科学文化国际文化交流会议印发的文本;

2.1989年《黄钟》第一期、第二期公开刊出。

㉚ 陈应时:《论证中国古代的纯律理论》,载《中央音乐学院学报》1983年第一期。

㉛ 黄翔鹏:《律学史上的伟大成就及其思想启示》,载《音乐研究》1984年第四期。

㉜ 《音乐研究》1985年第二期。

㉝ 黄翔鹏:《音乐考古学在民族音乐型态研究中的作用》(第三十一届国际亚非人文科学会议音乐学部 Keynote Speach)。中文本:《人民音乐》1983年8月号;英文本:Archaeology in Morphomusicology on Zeng Hou Yi's Bells,《SONUS》(Cam-

bridge)[《音调》(剑桥)]1984. Vol. 4, No. 2。

㉞ 《中国音乐学》1986年第三期第9—27页。

㉟ 李成渝:《四川扬琴宫调研究》,这是1990年12月在中国传统音乐学会第六届年会(上海)上发表的论文。

㊱ 《曾侯乙编钟的复制研究》(文集),湖北省博物馆曾侯乙编钟复制研究组编(1984年9月),内部材料。

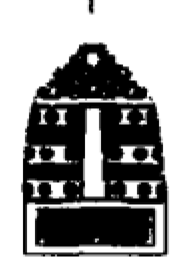
㊲ 武汉音乐学院学报《黄钟》1988年第四期。

㊳ 童忠良:《曾侯乙编钟的三度音系——兼论中西乐律若干问题的比较》,载《人民音乐》1984年5—6月号。

㊴ 赵晓生:《太极作曲系统》,载《音乐艺术》1988年第四期。

㊵ 王震亚:《民族音阶在现代音乐创作中的延伸》,载《中国音乐学》1990年第二期。

㊶ 黄翔鹏:《传统是一条河流》(音乐论集),人民音乐出版社1990年10月第一版,第57页。

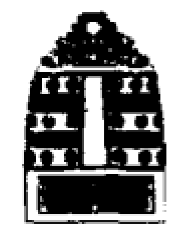




试从北辙觅南辕

——弦管乐调历史之谜的猜测

本文是一种依靠别人的研究成果，做些综合比较工作，用来窥探“弦管”音乐的尝试。一方面因为笔者愧称“弦友”，既不能唱，也不能弹，谈来谈去总在“题外”，只敢就自己熟悉的问题旁敲侧击，“顾左右而言他”而已；另一方面也是想建议各地古老乐种的研究者们互相关切，搞点合作的意思。



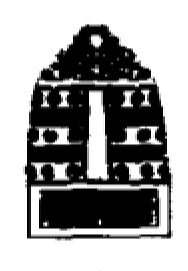
所以，这篇文字虽由笔者署名，其实却无异于通信联系的，由泉州弦管音乐、陕西长安鼓乐、内蒙古西路二人台等诸地研究专家参与了的一次未曾见面的“座谈会”，论题则是【风流子】和【西江月】两个词、曲牌子所涉及的有关问题。

我以为，要讲中国音乐文化的深远联系所及，西至大西北，北至内蒙古，都和东南一隅的闽、台脉息相通。因此才敢把“北辙”和“南辕”扯到一起来作些比较研究。我只是敢说：有关专家们为这个论题提出的曲例，都是扎实可靠的研究成果，完全可予信赖；但如在论断、推测、提问上出些什么毛病，就该由我这个至今仍在“弦管”门外探头探脑的署名人员负其咎责了。

一、“活化石”

这里选择了【风流子】和【西江月】这两个词、曲牌子，也就是在化石中寻找三叶虫，以便根据某些已知型态规律，来寻找历史信息的意思。

这样做，也有希望弦友中的真行家多多作些腔调考源与曲目研究之意。我自己，则限于所知所见，就只知道上述这两个牌子在唐、宋间还算有案可查；对于现存弦管音乐说来，如与其它古老乐种作些比较研究，也还可以从旁取证。如果讲【三台】，就不好说了。它虽有文献可征，亦常有曲调存见，但据江吼同志近作《南曲研究小议》[1]，可知1912年刊的《泉南指谱重编》中所列“指”、“谱”曲名、牌名，如此之类，实出附庸风雅之杜撰；就知道这样的【三台】实是赝品而不可当真。



讲腔调考源，难得“信而有征”。你讲弦管歌者手持拍板的形式源于汉魏相和歌、清商乐的“执节者歌”，那也很难认真。释智匠《古今乐录》及其以前的史料中讲“三调用器”，那个“节”是一种鼓呢，还是一种板？如果结合画像砖、魏晋壁画、用具漆画等文物图像研究看来，恐怕还以“节鼓”为是。但在隋、唐以后，歌者“执板当胸”却是文献有征的，总是歌者自掌节奏缓急罢！

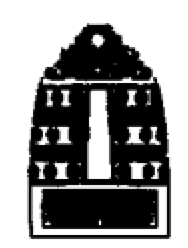
我以为，要讲“活化石”，主要还应该讲音乐型态本身的内证。幸运的话，可以进行曲调考证，甚至找得到自古至今基本未变的乐曲；但如流变已多，不可逆转复原之时，也还可以通过历代乐调结构的变化，考证出该曲出自何时。如有其它古乐种提供出的同名曲调，那就仿佛像从不同地区的岩层中也都发现了三叶虫的化石，可以从这类古生物的种、属之判断中查明两地同是寒武纪，还是同为二迭纪的岩层一样；因而能对有关古代乐种作出较有实际根据的历史考察。

当然这前提是要首先知道三叶虫在不同历史阶段中的

型态差异，才能得到据以断案的科学依据，因此本文也就不得不从这开始处就要讨论到唐、宋之间“乐调型态”的历史性变化问题。

唐人宏放疏阔，不像宋人那样谨细。所遗二十八调音乐，从未见有沈括、张炎那种详尽的乐调理论记述。加上战乱与社会变革的影响，唐代二十八调的乐调特征问题，至今犹如一团迷雾。宋人面对这个疑团，“剪不断，理还乱”，越讲规律越对不上号。屡次改制，以求合古；剪接愈多，反而离唐愈远。弄到元明清戏曲中所用的二十八调，就只成为一种历史堆积，几乎全无章法可言了。

我用“几乎”两个字来谈这一问题，是有分寸的。意思在：乱麻也还可以理清，不过常常要使考证工作变得过于复杂而已。选择北宋最初的记载详尽、有案可查的【风流子】、【西 江月】就能比较单纯一些而且乱得少一些。因为这时至少还有柳永等音乐行家，原是知道宋前旧有调名；并在宋初改制之后，调名虽或有变而乐调结构之实倒会在乐舞伎人之中依靠音乐实践而有传承的。

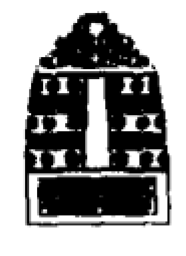


要讲清楚这一点，还必须知道：宋人仍在应用中古伎乐的、固定名读谱的传统。实际唱、奏中所用的工尺字，不但乙、凡两音要分上、下字，连工、四(或五字)也都要分上、下；此外还有勾、上之别；至于其间的上字、下字之别，则全靠乐调名为之规范，如果弄错调名，曲调就要发生扭曲，直至无法唱得通。其间，乐调名称的作用，犹如今天在五线谱头上加几个升号或降号，就起调号的作用。这是把七声定死了位置的办法，其严格的程度如同沈括说的“外则为犯”，差一个乐音的上、下字之别就不被承认为原调了。(有意识地以高半调、低半调使整个音阶移位如“中管调”等；再者，非基本音级的“应声”或临时变音等，当然在外，而基本音级中一级或数级的“离群变位”则决不允许，否则便是“犯调”。)我

们只看南宋时姜白石在怎样译写唐代【醉吟商】古谱，就知其中消息：他是依靠请教乐工，知道了"双调"的琵琶"品弦法"，才弄清上、下字的指位区别的。

元、明、清的戏曲与曲艺音乐，四相琵琶渐被弃置不用，乐调的"品弦法"也渐被曲笛用正宫调、小工调两种简易的命名法来代称笛色乐谱的调名。实际是随着演员嗓音的清浊，流动为首调唱名法，亦即以笛上七调含糊凑合十二律的简易办法了。

必须讲清楚，简易的办法原也可以十分严格，用音也可以是明确而并不含糊的，但其间是正是误，却将完全决定于师承情况；而有无师承以及不同师承之间却是真有天渊之别的了。这就是我们今天进行古曲考证工作时，更须尊重艺人的音乐实践，而勿轻信种种一知半解理论判断的根本原因。这里可以附带再谈一下历史的教训：隋唐俗乐调之所以毁在宋人手里，就是因诸多硕学之士，不信乐工习惯而要翻古书、讲死理，硬去"改正"唐人并未苛求的"乐工之学"，美其名曰"证俗失以存古义"②，终于钻了死胡同之故。



离开师承传授而去读首调笛色谱，"凡字调"究竟是D宫，E宫，还是降E？如能肯定宫位，其中的乙字、凡字又还各有两种高低半音的可能，如再加上借调记谱的麻烦，不必去议论历史判断的烦难，只论字谱本身的游移，就够把古传曲调弄得面目全非的了。

选【风流子】和【西江月】两个曲牌，正是可以根据北宋之初的详细资料筛选掉后世仿造的同名曲调，因而可以免除前述种种繁难之故。

二、锦板【风流子】

【风流子】在《教坊记》中有著录，不著调名。但从万树

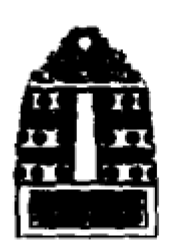
《词律》卷二所见北宋张耒填的“又一体”，却知道它另有【内家娇】的异名。西安音乐学院余铸先生提供了一份【内家娇】古传谱，这是终南山白道峪蔡和尚赠送余登瀛老先生的明代抄存本。其上标有“商调”调名。译谱者冯亚兰同志学了余铸家传读谱知识，根据任二北《敦煌歌词总论》中乙本题目一行“御制临钟商内家娇”判断“林钟商”即“商调”；又据任先生断定“御制”当属玄宗而非另说所持的后唐庄宗，因而按照长安当地习惯，译商调如下谱。

（谱例 1）：

内家娇

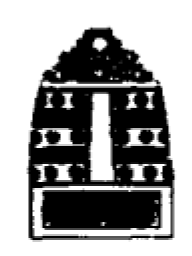
（商 调）

余铸家藏明代抄本
冯亚兰译谱





我们有根据断定这种调头在 d，音列相当于今天七个



白键的乐调，就是开元、天宝时的“商调”即“林钟商”吗？

实事求是地按照一般已可肯定的知识说来，目前还不可能对唐代俗乐调问题作出这么具体而简明的断案，但可使用宋初太常律的已知燕乐调体系(即宋神宗熙宁以前、歌伎音乐黄钟标准在 f′音上下的乐调体制)，以此谱对照宋初的“林钟商”乐调，进行比较研究。

因为，这一时期的柳永《乐章集》中，【内家娇】词调有柳永的自注，就是“林钟商”。

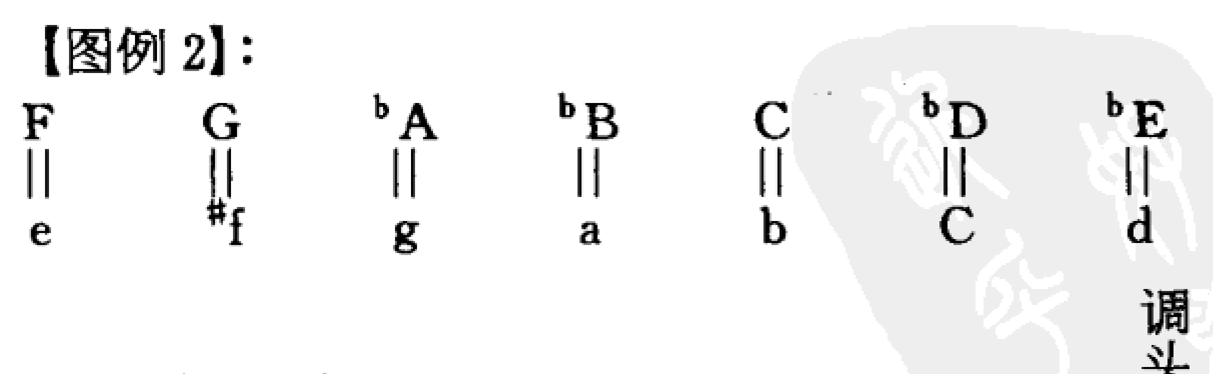
这时的太常律“林钟商”俗乐调，实际是以无射律为调头的如下七律。

【图例 1】：

黄钟律	太簇律	夹钟律	中吕律	林钟律	夷则律	无射律
合字	四字	下一字	上字	尺字	下工字	下凡字
F	G	^{b}A	^{b}B	C	^{b}D	^{b}E 调头

这在唐、宋间，同名乐调几乎不可能同实，其间很难相应的情况下，宋初乐调体系和谱例 1 的白道峪古谱已经可以说是基本符合的了。因为，我们只把[图例 1]移低半调即可等同于下列音阶。

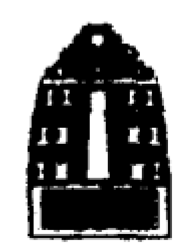
【图例 2】：



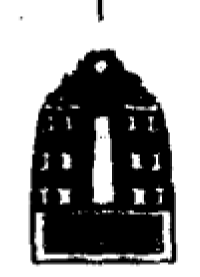
这可以看出柳永当时所用乐调的结构模式是大体可合冯亚兰译谱的。冯谱如果真可断为唐代遗音，那么柳永此

调模式对于唐、宋之际的变动说来，也就算得唐音真传了。可惜我们并无柳永【内家娇】词的传唱谱可以用相验证。柳永常常减少音阶中的音级用来避开唐、宋乐调的名、实矛盾。如果柳词有此曲而只用五声、六声演唱，不用升 F 音，就和终南山白道峪这首有可能是宋前【内家娇】旧调，免去了龃龉之处。

还可以说明，四川的罗蔗园先生曾认为【内家娇】此调林钟商应作“小石调”解。我却以为这对唐代调名说来虽然正是一个极为准确的判断，却难符合柳永所处时代“林钟商”调的实际情况。以天宝十三年太常石刻“林钟商时号小石调”的记载而论，这有扎扎实实的历史根据；但如顾及五代、辽、宋间的名、实之变，却不能说此曲在宋代流传时，仍可采用“小石调”的音律来作为乐调规范。



北宋熙宁间伎筵词乐乐调改制后所用的教坊律“小石调”真是恰如[图例 2]下方 d 调头的音阶结构。只论此调而不及其余时，似乎可证罗蔗园主张以宋人七宫来解释唐人二十八调之说，但不可忽视名、实两个方面都仍存在的矛盾。从调名讲，自段安节撰《乐府杂录》以来至于宋代，其“林钟商”之名已经不再成为“小石”的又称。从音阶结构之实讲，柳永那时的“小石调”和[图例 1]、[图例 2]是合不上的。要把宋初“林钟商”合上宋代中期乐调“小石调”可是跨了年代了。柳永的生活年代尚无教坊律小石调的存在，怎能就把柳集所称调名，当做柳永身后的“小石调”来解释？再说取证符合音列的实例谱例 1 其中所用的 f 音却无法升高半音处理。强硬升高时，唱来就要不能成调。白道峪的古谱虽然也有“上字作勾”之时，但从固定名体系看待，也只有柳永所用太常律那个时代上字作勾可以处理为升 F；而教坊律当此字者却是“凡”字，不能以此解读这首【内家娇】曲调的了。

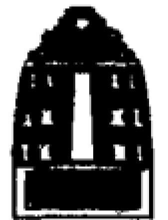


但在“南管”之中保存唐、宋间的这种“林钟商”或“小石调”，倒也真有它的方便。《绣阁罗帏》中的锦板【风流子】用的是“五空管”，它于前者、于后者都是没有矛盾的。

（谱例 2）：

绣阁罗帏

慢头落紧三撩 五空管 锦板 风流子



(不)(妆) 南,

肠 肝 肃,

借 花 趣 早,

为君 惨 费

心 (不)(妆) 情.

借 花 趣 早阮 为君惨今

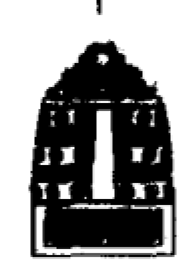
费心 情. (不)(妆)

但是,南宋以后的“林钟商”或“小石调”的音列却要有一个降号以上的调号,或两个升号以上的调号,那就不可能是“五空管”了。由此可知,下例锦板【风流子】从乐调上作了考证之后已可论断:它至少是来源于北宋初、甚至是从北

宋以前的曲调发展来的。

这是弦管音乐世家的吴世忠同志提供的谱例并由他写谱的。

前文所作乐调考证，认为此曲的源头至少应在北宋初，讲“来源”就不是“等同”。这里只不过是用乐调的比较研究来作曲调考证而非 A＝A′的曲调比较研究。来源于北宋或宋前，它可以骨骼犹存而曲调已经演变过多；也可以原就【风流子】“缠令”、“缠达”体多段音乐中的不同段落分别传世而来，因而虽与谱例 1 同出但非同一段落等等。这已不是本文讨论的目的了。



三、四空管【西江月引】

【西江月】也是《教坊记》有著录而不著调名的牌子。敦煌曲谱[③]【西江月】今译的难处也在唐、五代应作何调定弦法的问题。这是一个至今难决之点。所以，【西江月】的乐调研究也是个很有研究价值的课题。

这个词牌的已知最早乐调著录是北宋初的《乐章集》柳永自注和《张子野词》自注。二者同样都称“中吕宫”。按这两位词人的年代说，就都应该是北宋初太常律“中吕宫”。这在宋初就是如下七律：

【图例 3】：

黄钟律	太簇律	夹钟律	仲吕律	林钟律	南吕律	无射律
合字	上四	下一	上字	尺字	工字	下凡
F	G	^{b}A	^{b}B	C	D	^{b}E
		中吕宫				

另一著录是宋初官家所称乐调名。

据王骥德《曲律》说，他在明神宗时，曾见阁本《乐府浑成》集“林钟商”卷，其中有【西江月】等曲。按周密《齐东野语》曾言“混成集”为修内司所刊，盖宋代官书，可知【西江月】在宋代官家伎乐中是入“林钟商”而不是像柳永、张子野那样标作“中吕宫”。

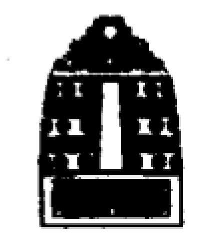
遍查宋代几次乐调改制，其中与柳永时“中吕宫”最相合的“林钟商”调，也只有北宋初太常律“林钟商”了。即如[图例 1]列出的七律所示，它与柳永标调“中吕宫”的差别只有D音与降D的一律之差。

我们从《九宫大成》查找了柳永“中吕宫”【西江月】《春日》一曲时，才不禁恍然大悟：原来柳永填词的这一曲，还真是宋初“中吕宫”；而且由于它只用五声音阶，躲开了降D一律，当然在实际上与官书所说的“林钟商”并无矛盾了。

(谱例3)：

春日





《九宫大成》谱，这一曲是可信的。南宋以后人都不知道柳永时的"中吕宫"应该是这样的乐调。后世相承这一曲的笛色用"凡字调"，也可以证明北宋以来传承无误，正合此谱。

此外，既然此曲如谱不用降 D 一律，柳永与张先为什么又要异于官家规定不用"林钟商"调名呢？作为音乐家的柳永，看来必有他的某种认识与意图。我曾多次遇到此类实例，感到他是一个深知当时旧曲的行家。盖有宋官家定律与唐、五代发生矛盾时，常常改名存实，或者改动调头。但柳永常在存实的条件下，依靠自己的音乐知识，尽可能保存旧有调名，或使名称在宫、羽，商、角之间保持两可，藉以保存旧规。

可以猜测，此调不用"林钟商"之名而称"中吕"或亦出于上述原因。但我们这里仍然只把乐调问题追根究底，查到北宋初年为止。对于宋以前的名、实问题，只作大体设想；等待实例既多、能做全面比较时，才算有了再做追究的条件，那时才可以把所知实证材料，用来攻克这种千年疑案。

我们如果相信柳永的音乐技能和音乐知识，就可以得到下面两点结论：第一点，柳永这一段曲谱既与官家所说的"林钟商"并无违拗，就说明他改称"中吕宫"是意在坚持"中吕"之名。第二，宋代传世的中吕【西江月】乐调结构中至少有：c、降 e、f、g、降 b 五声可以肯定无误。

从这两点出发，用来对证弦管音乐中现存的【西江月引】时，就可以发现一些有趣的问题。下例就是吴世忠同志提供的《三面金钱经》（近称《三台令》）、《五操金钱经》（近称《五湖游》）、《八面金钱经》（近称《八展舞》）三套大谱共用的引曲。

（谱例 4）：

三台令、五瓣梅、八股锦之

西江月引









（谱例5）：

《西江月引》基本旋律线型



说明：逗号（，）处为分句。实心符头为分乐句首音，不代表时值。

第一，它和柳永的《春日》同样都是“引子”散板曲，不是正曲。第二，乐调名都称“中吕”，都是五声结构而宫音却有两律之差。第三，调式结构与旋律线的起伏仅有粗略相似，很难判定它们是否同出一源，做不出肯定的或否定的答案。关于这一点，上谱已由吴世忠同志作了基本旋律线型的分析，可以帮助不熟悉南音实际演奏情况者理解它的句法。所以，我们只能用作音调、乐调的“骨架”式的考察。当然多少也可以从中探知一点历史信息。

历史上的相和歌或清商乐有“五引”。《乐府诗集》所称

“六引”，实则五引而已。我以为，无论中西，在中古时代的歌舞音乐中，“引子”都有定调作用。弦管音乐，据信曾与“清商乐”发展过程相关，但从弦管现存的四个管门看，升号系统的乐音最多不过升C，降号系统则不过降B；调域与古清商乐所差就颇有距离。前述柳永所用“中吕宫”，涉及降E、降A等音，恰为弦管音乐所无。此等乐曲又在弦管音乐各个管门中如何相应呢？

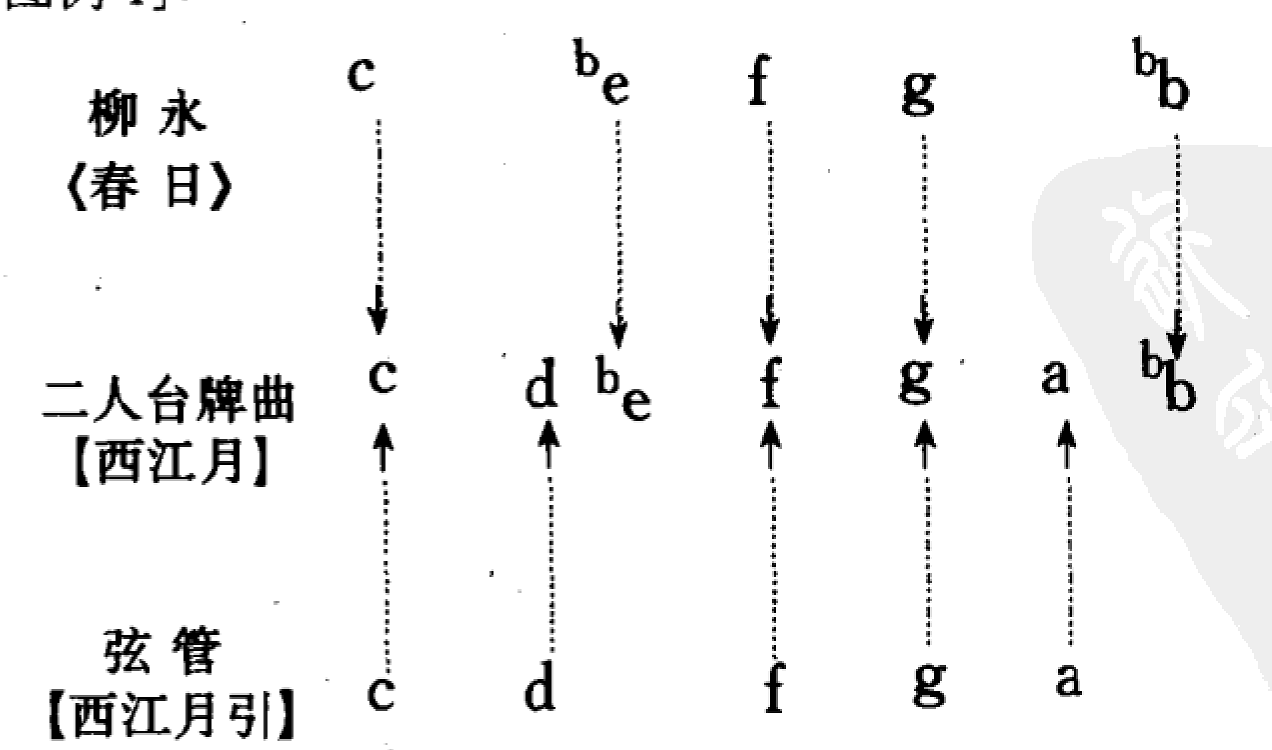
此中必有历史原因，尚待先觉者寻出端绪。我们只好存疑如此，只在具体的【西江月引】音调结构中，做一点就事论事的探讨。

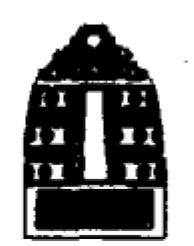
在这样的探讨中现在还发现了一些有趣的情况。多亏内蒙古大学艺术学院吕宏久、郭根虎两位同志帮我找到了【西江月】的正曲。这是西路二人台从古传坐乐中继承来的“牌曲”。是有慢板、原板、流水板的整套上板曲。传承中因袭原有调高，只是不知乐调名称而已。我们只好用它来和柳永词乐以及弦管音乐【西江月引】这两种“中吕宫”来作对照研究。

这里出现了“巧合”！

原来，把这两种“中吕宫”所用五声的实际用律相组合时，恰好完全等同于二人台牌曲【西江月】的七声结构。

[图例 4]：

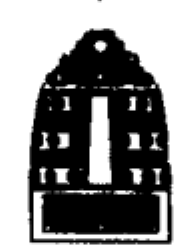




请看郭根虎演奏的【西江月】牌曲，谱例如下。

(谱例 6)：





笔者研究了吕宏久同志提供的四种【西江月】牌曲录音，骨干音全同如上的郭根虎演奏谱。可以说明的是包头的两次录音没有类似上例倒数第二小节 a—c 这种角音、徵音的旋法。因而常觉作下徵调音阶商调或记谱、作清商调音阶徵调式音阶记谱是两可，而郭根虎上例就只能作 f 宫清商音阶的徵调式来理解了。

再者还原 e 一音是郭谱独有的，但实际演奏中偶有变动。如上谱第 2 小节的降 e 即“闰”音，在多次反复演奏中有时不降，而一至五次反复的倒数第三小节还原 e 有时也是标准的低半音“闰”音。降 e 作还原号的出现，恰为隋唐古乐中“应声”的位置，因此虽然超出了[图例 4]的七音，反

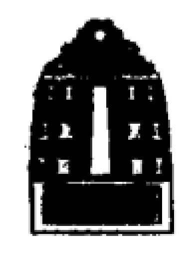
倒证明了此曲的来源有可能更为古老可信。

这三首【西江月】七音同均，是由内蒙古二人台用清商音阶的徵调式可以全面概括了的。柳永《春日》和它共用C调头，仿佛是这个清商音阶的"苦音"旋法；《金钱经》四空管【西江月引】虽然换了调头，首调唱名的宫、商字却和二人台曲牌一致，仿佛是这个清商音阶的"花音"旋法。这都是很难只用"巧合"一辞打发了事的。不过，也难充分证明三曲之间必然同出一个历史来源。

我只敢从单一方向作一个假设：如果《金钱经》四空管【西江月引】真的和柳永词、和二人台曲牌同一来源，那么由于弦管现有的管门状况，怕也只能略去降e、降b两声，而只在"四空管"中保存了。

假设的证实或排除，可以缩短、促进研究过程，但不可立即据为结论。作此假设并不能说明我在取得进一步的证据以前，已经确信这是历史事实。我确信的只是古老乐种历代传人对于处理"律、调"问题的认真态度。历史上，人们"谨守师训"、"不违粉本"的传统自不必说；即在近年来，我也从弦管音乐的前辈老师直至弦管世家子弟们"一丝不苟"的态度中，深深感到某种令人肃然起敬的"持正"力量的存在。

前例，【风流子】在弦管音乐中用"五空管"，恰恰躲开了北宋初与北宋中期、南宋后期乐调理论中f音与升f音的纠葛。此例，【西江月引】用"四空管"，既无柳永时"中吕宫"的降e、降b二声，也无蔡元定至张炎之时所论"二十八调"之"中吕宫"、南京大晟律所用原位e、b二声，同样也是避开了矛盾。所以，我有理由猜测说：这是宋代人特意穿凿，屡次进行乐调改制；而乐人虽则无学，难违蔡元定等人权威之说，却能尽量保存传统面目的结果。



至此，只能向某些有所期待的读者告罪了。因为这只是一篇并无结论的“论文”。它只是介绍一种方法——乐调考证、提出古乐种研究者之间的协作、主张古乐种的研究应该寻找“可以攻玉”的“它山之石”、提出弦管研究中的调域问题和有关曲调的历史来源之考察的问题，希望得到关心者的充分研究而已。

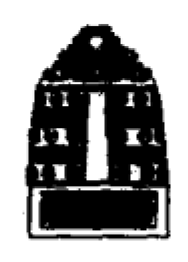
1991.6.15 初稿

注 释：

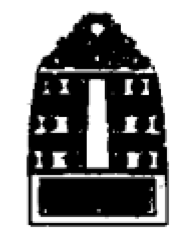
① 载福建省艺术研究所《艺术论丛》3（1990 年 12 月刊）。江吼此文据 1857 年刊《文焕堂初刻指谱》，指出今存【三台令】，原名【三面金钱经】；【三台】之名实为林霁秋弃俗从雅所改。

② 《宋史·乐志》叙“蔡元定尝为《燕乐》一书”之论。

③ 曾称“敦煌琵琶谱”、“唐人大曲谱”等。金建民近作（见《中国敦煌吐鲁番学会研究通讯》1990 年第一期）建议统一称“敦煌曲谱”。







中国传统音乐的高文化特点及其两例古谱

音乐民族学(ethnomusicology)研究中的“高文化”问题,至今仍然是一个轮廓尚未分明的混沌世界。笔者在最近发表的《传统乐种召唤着研究工作》[1]一文中讨论这一问题以后,还想再从近世工尺谱中古曲的译谱问题上,针对中国传统音乐的高文化特点,再作进一步探讨,并且以此就正于国际音乐学界。

笔者近年正在专注于中国音乐的古曲和古代乐调理论的考证研究。这是一种颇为繁难,但却仍有途径可寻的工作。不过在乍一提出之时,总要让人觉得有些“异想天开”就是了。

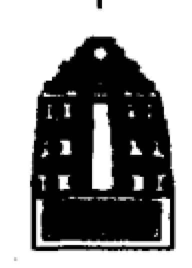
古希腊的哲人说过“人不能再次涉过同一条河流”;那么每当事过境迁,进行“古曲考证”工作还是可能的吗?

这在纯粹是口传的、即兴性的民俗音乐中,几乎是不可能的,例如苗族音乐中某些单乐句的古老曲调。

(谱例 1):



哪怕它事实上还是几千年以前的本来面目,我们除了作些推理、猜测而外,也没有可能为此提出任何证据。



但在具有高文化特点的某些传统音乐中，这种研究却是可能的。我个人还认为，这种研究不但是可能的，而且还是必要的。如果要对高文化的传统音乐进行研究，就必须从音乐本身的遗存、乐器的遗存，一直到有关文献资料、社会生活资料以至于乐律学的理论体系等方面全面地进行历史的研究。甚至，小到一首古曲，也不要因为对象之"小"而轻易地忽视了它的有关"高文化"的诸种联系。

我举两首晚到不能再晚的"古"谱作为例证来给予说明。这是晚到1848年才在《碎金词谱》中刻版的，用近世笛色工尺字、近世点板符号记谱的【菩萨蛮】和【瑞鹧鸪】[②]。

不认识中国传统音乐的高文化特点的人们，往往把古谱解读只当符号的辨认问题，或只从逻辑推断上把它当做"破译密码"问题来作处理。不知道：如上两例者，无一工尺字不可识、无一节奏符号不可解时，人们也仍然会对这两首古曲束手无策而无法正确解读。不然，也会在今存工尺谱的汪洋大海中，觌面不识而错过了这两首古典珍宝。

如果不理解它们曾被转写为近世工尺谱之初时原属固定名读谱的时代；不理解它们原属何种"燕乐调名"；不清楚"燕乐调"在历史上的名、实变化过程；不理解"燕乐调"的乐理涵义；不知曲牌与词调的发展过程，不知如何运用已有文字史料为之验证时，那就只能在乐谱似皆明白可识的情况下，把杰出的艺术品读唱为平庸之作，并且带有曲调的扭曲和调性的错误。

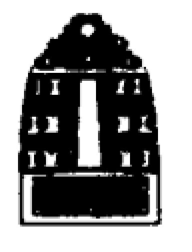
以下的示例可以说是由我自己唱、奏，在这个会议上对这两例译谱的首次发表。由于初刊这两例研究过程的论文《两宋胡夷里巷遗音初探》[③]即将向世，本文已无须详尽讲解译谱过程。但请到会的对于古代缅甸音乐研究有素的专家们判断一下，下列这首流传在古中国的【菩萨蛮】究竟有无百分之百的骠国风味？

（谱例2）：

菩萨蛮

《碎金词谱》卷七原注"高宫"
宋诗　温庭筠原词
黄翔鹏据北宋教坊律
"正宫调"固定名译谱







（谱例3）：



有几点必要的说明：

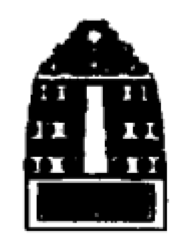
1.王国维《宋元戏曲考》改定此曲来源于词调之时，较早的燕乐调名应为“正宫”。实为北宋教坊律正宫调。后世

曲师误作宋元间所用的大晟律之“正宫”，以其调偏低，故通用“高宫”而误定“小工调”笛色。

2. 古骠国用凤首箜篌奏此曲时，其音阶结构规律为第三级(乙字 = b^1)、第七级(凡字 = $^{\#}f^1$)都偏低，而第四级(上字作勾 = $^{\#}c^2$)升高。与译谱对证相合。

3. 凤首箜篌定弦的调高，据《唐书·礼乐志》为骠国两头笛，“律度与荀勖笛谱同”。已知荀勖黄钟标准为 g^1，调高对证相合。

第二例(谱例 3)是柳永词的【瑞鹧鸪】。这里先要说明，原注笛色“六字调”不但和柳永所处时代的“南吕调”没有关系，而且和宋元以来任何一次乐调改制的情况都对不上号。细查后世笛师之误记“六字调”，实来源于柳永时代太常律黄钟 = f^1 之固定名乐谱。以此调高标准译出“南吕调”，这才发现此曲风格特异。



经曲牌来源之查证，才知道【瑞鹧鸪】原出龟兹大曲《舞春风》。

我请来自新疆的同行学者们判断一下，它有无天山南路的乐曲风格？

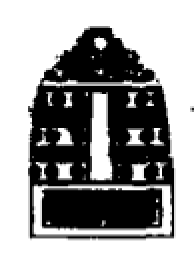
以上两例，从古谱解读的过程看，所有的考证、判断全都来自古代音乐史的研究和中国专业音乐所用“乐理”的历史变革过程，即中国乐律学史(The history of Chinese theory in tonal system)的研究。问题的复杂性在于古代这类乐曲既是经由“国工”(国家级的音乐家)传授的，又是通过民间乐师与伎艺人传世的，而后者又更是令人得见此种遗存的主要渠道。问题的复杂性更在于这种音乐的艺术生命之所在又即存活于流动状态，人们也难用现代专业音乐的严密谱式来要求这类古传乐谱。

唯中国传统音乐的实践者可以知道，这种古传乐谱其实不能任意发挥；在某种意义上，它们还是精确的。

至此，已经没有必要再作更多说明。我只可以补充一点信息。目前，笔者对此曲以及更与龟兹大曲《舞春风》有关的音乐，通过与西北学者们的通信联系，陆续又有新的发现。在鼓吹乐中发现了一首仪仗音乐中使用的【天下乐】，在余氏乐寿堂藏谱中发现了一套牌名直署【舞春风】的乐谱。我把这些乐曲集中到一起，研究译谱问题，发现它们的调高、音阶结构以及曲调的旋法与节奏特征都相一致，认为可以证明它们都是来源于同一套大曲。准备进一步再与有关学者共同合作，敲定最后译谱的定稿以后，再单行另作发表。

最后，我把本文归结为下列三点：

一、中国的传统音乐具有本国自己特有的高文化特点。它的古今关系不仅以"遗传基因"的方式联系着，而且可在一定范围和一定程度上发现某些能够辨认原貌的乐曲。例如宋代词人姜白石的歌曲等。



二、高文化的音乐并不纯为民间音乐的性质。它往往既含有民俗音乐的口头创作性质和即兴性，也同时含有专业音乐的严格理论规范，并且具有颇为完备的乐律体系。这是指它们在律、调、谱、器之间的关系来说的。

中国的传统音乐在很大程度上兼有民俗音乐和专业音乐的两种特点，并且把它们糅合、交杂在一起。这种交杂总是弄到难分难解的程度。

三、这种高文化的音乐在中国的文化历史条件下，又总是携带有可以辨认的历史信息，因而使得曲调考证成为可能。

所以，本文要强调的一个结论就是：研究中国的传统音乐，必不可以脱离中国的文化历史研究。

（原载《音乐研究》1991年第四期）

注　释：

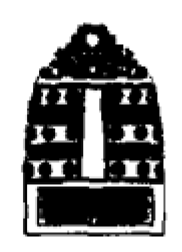
① 《传统乐种召唤着研究工作》，是作者为西安音乐学院即将出版的西安鼓乐研究集刊所写的"代序"，全文已发表于《中国音乐年鉴》1990年刊第70—75页。

② 《碎金词谱》，谢元淮选词定格，并组织曲师陈应祥等四人选取《九宫大成》与民间的传谱，根据历代曲师相传的唱法，点定工尺，刻板而成。成书于道光年间(1848)。

③ 《两宋胡夷里巷遗音初探》，载《中国文化》第四期(1991年7月，香港)。

〔附录〕

埋藏在现代工尺谱中的古曲



笔者近年正在专注于中国音乐的古曲和古代乐调理论的考证研究。这是一种颇为繁难，但却仍有途径可寻的工作。不过在乍一提出之时，总要让人觉得有些异想天开就是了。

古希腊的哲人说过"人不能再次涉过同一条河流"；那么每当时过境迁，进行"古曲考证"工作还是可能的吗？

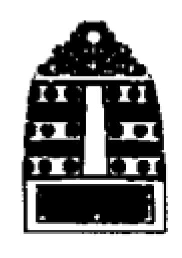
这在纯粹是口传的、即兴性的民俗音乐中，几乎是不可能的。哪怕它事实上还是几千年以前的本来面目；我们除了作些推理、猜测而外，也没有可能为此提出任何证据。

但在具有高文化特点的某些传统音乐中，这种研究却是可能的。我个人还认为，这种研究不但是可能的，而且还是必要的。如果要对高文化的传统音乐进行研究，就必须从音乐本身的遗存、乐器的遗存，一直到有关文献资料、社会生活的资料以至于乐律学的理论体系等方面，全面地进行历史的研究。甚至，小到一首古曲，也不要因为对象之小

而轻易地忽视了它的有关“高文化”的诸种联系。

我举两首晚到不能再晚的“古谱”作为例证来给予说明。这是晚到1848年才在《碎金词谱》中刻版的，用近世笛色工尺字、近世点板符号记谱的【菩萨蛮】和【瑞鹧鸪】[1]。

不认识中国传统音乐的高文化特点的人们，往往只把古谱解读当做一个简单的辨认符号问题，或只从逻辑推断上把它当做“破译密码”问题来处理，不知道像以上这两曲的例子，无一工尺字不可识、无一节奏符号不可解的时候，人们也仍然会译谱译错；或是对这两首古曲感到束手无策而无法正确解读。不然，也会在今存工尺谱的汪洋大海中，觌面不识而当面错过了这两首古曲珍宝。



如果不理解它们曾被转写为近世工尺谱之初时，原属固定名读谱的时代[2]；不理解它们原属何种“燕乐调名”；不清楚“燕乐调”在历史上的名、实变化过程[3]；不理解“燕乐调”的乐理涵义[4]；不知曲牌与词调的相互递变关系，不知如何运用已有文字史料为之验证时，那就会在乐谱似皆明白可识的情况下，把杰出的艺术品读唱为平庸之作，并且带有曲调的扭曲和调性的错误。

以下的示例可以说是由我自己唱、奏，在这个会议上对这两例译谱的首次发表。读者如能仔细研究上列注释，再参照初刊这两例研究过程的论文《两宋胡夷里巷遗音初探》（《中国文化》1991春季号，香港），当可对以上二谱的译谱方法有所理解。到会者之中，如有对于古代缅甸音乐研究有素的专家们，就请作出判断：下列这首流传在古中国的【菩萨蛮】究竟有无若干骠国风味？（见94页谱例2）

几点必要的说明：

1.王国维《宋元戏曲考》考定此曲来源于词调，其当年燕乐调名应为“正宫”（实为北宋教坊律“正宫调”）。

2.古骠国用凤首箜篌奏此曲时，其音阶结构规律为第

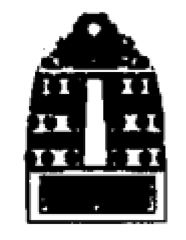
三级(乙字＝b′)、第七级(凡字＝♯f′)都偏低,而第四级(上字作勾＝♯c″)升高。与译谱对证相合。

3.凤首箜篌定弦的调高,据《唐书·礼乐志》为骠国两头笛,“律度与荀勖笛谱同”。已知荀勖黄钟标准为g′,调高对证相合。

第二例是柳永词的【瑞鹧鸪】。经曲牌来源之查证,才知道,作为曲牌的【瑞鹧鸪】是源出龟兹大曲《舞春风》的[5]。

我请来自新疆的同行学者们判断一下,它有无天山南路的乐曲风格?(见95页谱例3)

以上两例,从古谱解读的过程看,所有的考证、判断全都来自古代音乐史的研究和中国传统音乐所用“乐理”的历史变革过程,即中国乐律学史(The history of Chinese theory in tonalsystem)的研究。问题的复杂性在于古代这类乐曲既是通过“国工”(国家级的宫廷乐师,如明末避难入居日本的魏之琰)传授的[6],又是通过民间乐师、伎艺人,或爱好者、音乐世家这样不同的,专业或业余的途径流传的。后者往往又是今人得见此种遗存的主要渠道。问题的复杂性更在于这种音乐的艺术生命之所在又即存活于流动状态。因此,无法以惯于使用现代专业音乐的严密谱式之规格来要求这类古传乐谱。



唯中国传统音乐的实践者可以知道,这种古传乐谱其实不能任意发挥;在某种意义上,它们还是精确的。

最后,我把本文归结为下列三点:

一、中国的传统音乐具有本国自己的特点。它的古今关系不仅以“遗传基因”[7]的方式联系着,而且可在一定范围和一定程度上发现某些能够辨认原貌的乐曲。例如宋代词人姜白石所记录的唐代乐曲等[8]。

二、中国的高文化音乐很难说是纯民间音乐的性质。它往往既含有口头创作的性质和即兴性,也同时含有严格

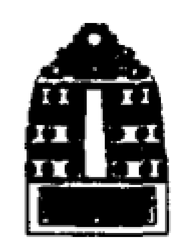
的理论规范，并具有颇为完备的乐律学体系。这是指它们在律、调、谱、器之间的关系来说的。

特别是，对于中国传统音乐中那些可以称为“古典音乐”的特殊品种说来，它们既在很大程度上兼有民俗生活中产生的音乐，以及专业乐工的音乐这两种特点，并且常把它们揉合、交杂在一起。这种交杂总是弄到难分难解的程度。

三、这种高文化的音乐在中国的文化历史条件下，又总是携带有可以辨认的历史信息，因而使得曲调考证成为可能。

所以，本文要强调的一个结论就是：研究中国的传统音乐，必不可以脱离中国的文化历史研究。

1992年1月31日修订稿



注　释：

① 《碎金词谱》，谢元淮选词定格，并组织曲师陈应祥等四人选取《九宫大成》与民间传谱，根据历代曲师相传的唱法，点定板眼，刻版而成。道光年间(1848)成书。

② 笔者判断，【菩萨蛮】原谱传自北宋中期；【瑞鹧鸪】柳永词原谱则传自北宋初；皆在南宋姜白石谱之前。这三者的黄钟即“合”字音高虽然都不相同，但都同属固定唱名。工尺谱的首调唱名法，虽应早有其例，而普遍应用则在元代以后。

③ 【菩萨蛮】原属北宋中期“正宫调”。它的实有曲调如谱例1应为G宫、商调式。清代传谱如按宋元间张炎《词源》所定宫调理论，则应改其调名，称作“小石调”，始得符合此曲实际情况。【瑞鹧鸪】柳永词原谱，如柳永自注，原属北宋初“南吕调”，实际曲调应为G宫的变宫煞，或为c宫的“变徵之声”。清代传谱如按宋元间张炎例理解“南吕调”，则将按工尺谱“一”字(张炎用固定名)转译作首调“上”字错读成E宫(或F宫)宫调式。这就是清代曲师“刻舟求剑”，不知名实之变，错用“六字调”笛色来读谱的原因。

④ 用现代乐理的概念来为古“燕乐调”打浅近的比喻，就仿佛

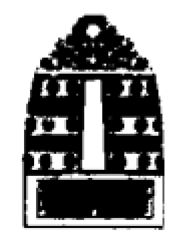
是用调名来代替调号，即在乐谱上用几个♯号、几个♭号等。

⑤ 清人万树《词律》以【舞春风】为【瑞鹧鸪】之“又名”，前人诸种词学文献亦多以此二牌名与【天下乐】等词牌并列，而【舞春风】之名见《教坊记》，实为大曲成套之总名，并非一曲之牌名。《教坊记》虽未明白说出此一大曲是龟兹乐，但在大曲目录中可见：凡“龟兹乐”一名之前的曲名，可考者都无出自龟兹地方之说；而自“龟兹乐”至“舞春风”间，已知地方属性者，都与龟兹有关。

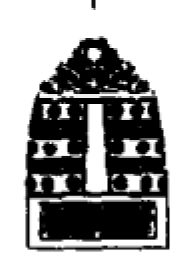
⑥ 王国维论大曲与词牌之关系曰：“所谓九重传出者也。其传于民间者或止一二遍，故文人倚声，恒出于此。”

⑦ 参见1987年UNESCO亚太地区传统音乐研讨会论文《论中国传统音乐的保存和发展》第一部分第二节：“今乐以各种不同程度保存着古乐面貌”(《中国音乐学》1987年第四期，第六页。英文版《Musicology in China》1989 Vol.1 pp.5 <2> The“Music of the Time” Retains “Ancient Music”in Varying Degrees)。笔者曾在多次的田野调查中对此深有所感。例如晋西南和晋陕边一带有一种七声而缺省“角”声(位置类似 diatonic scale的“上中音”)的六声音列。笔者却在当地出土的“侯马”编钟测音研究中发现：纪元前七世纪晋国名乐师师旷的那个时代所用、铸造在编钟上的音列即已如此：g, a, (　　), c′, d′, e′, ♯f′, g′……因此说过：“人们常常从儿孙辈的一言一笑中认出了祖父。从生物学的观点说，这是与染色体有关的遗传基因问题。”(见笔者的论文集《传统是一条河流》，第25页。)这类情况表现在曾经长期停滞于农业社会的中国国土上，尤其显著。本文在香港宣读后，【瑞鹧鸪】与天山南路维吾尔族音乐音调之联系问题也已引起强烈反响。新疆维吾尔族自治区艺术研究所研究员周吉已根据龟兹故地、今天的库车地区民间音乐与古谱【瑞鹧鸪】间音乐形态之联系著文列举了详细的乐例。

⑧ 例如《醉吟商小品》所用曲调是南宋时已经失传了的唐代乐曲《胡渭州·醉吟商》。姜白石求教于持有此谱的乐工，学会了此谱所用琵琶定弦法，才知道相当于南宋时所用“大晟律”的“双调”，即F均。其“商”音为g。“醉吟”是琴的手法，由♯g进行到还原g就是它的音调特征了。据此上考证，可以相信，此谱是能够反映它的唐代原貌的。



附记:附录稿是作者参加三十一届 ICTM 世界年会所作大会发言(KEY PAPER)的一个文本。原本中文稿作为第一文本,已载《音乐研究》1991 年第四期,原题作《中国传统音乐的高文化特点及其两例古谱》。附录稿作为第二文本,系为 ICTM 年报英译之用而作。荣鸿曾教授代表年报编委会,提出了面向海外读者、详为传统宫调理论注释的建议。因此,这一文本在另有侧重的情况下,已经改订标题。两个文本,内容虽然大体相同,附录稿在实质上,随着相当分量的注释之添加,已经成为"工尺谱申论"性质的材料了。

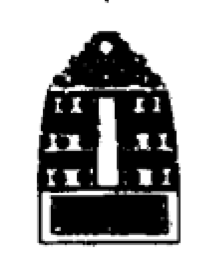




楚风苗歈和夏代“九歌”的音乐遗踪

我以为，远古相传的许多难解的文字史料是可以从当前所见的民俗研究中得到诠释的。某些久已中断了的历史线索，也可能在现代民俗生活所见之中触发到重新认识的契机。

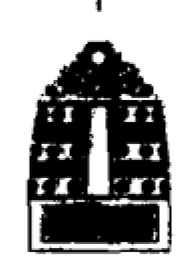
夏、商巫文化的音乐传统在周代文献中多处透露出被批判的痕迹。其实周礼“因于殷礼”，音乐上不可避免也会存在着一定的继承关系。不过总无合法地位，连宋国的殷商后人孔老夫子与学生宾牟贾的对话中也要讳言《大武》原来的音乐就杂有商的遗声。可见夏、商巫文化的音乐型态，在史文化占统治地位的两周时，常遭排斥而难得完整体现的机会。巫文化的音乐在那时恐怕只在周、楚对立的条件下，才得保存并发展在南方诸民族的社会生活之中。楚文化的特质因而具有远与夏、商巫文化一脉相承的因缘。



“九歌”的古词义之辨

楚地的巫俗来源于夏、商是有历史根据的。我们需要追究的是，夏、商巫文化的音乐型态究竟有没有若干可予辨认的信息遗留至今？《史记·夏本纪》说“天下皆宗禹之明度数声乐”，又说夏禹“声为律，身为度”；《五帝本纪》说“禹乃

兴《九招》之乐”，明白地指出他是巫乐历史上大型乐舞的创始人。连同《山海经·大荒西经》有关夏禹继承人夏后开与“九辩”、“九歌”的创始问题一段话一并考虑，更说明夏代从一开始就进入了一个音乐艺术上已经甚为发达的时代。古史中大概已经没有更早的时代能够达到这一地步，所以我们讨论夏初的这一段甚为渺茫的古代音乐史问题，已经不只是巫乐的问题，而且简直是把巫乐放到中国音乐的重要创建地位上来作探索的了。



对“九歌”一词，历来存在不同解释。一在“九”字是否确数？二在“九招”、“九辩”、“九歌”并为同一乐舞的异名呢，还是各自应为不同乐舞的专名？

前时论者有此不同。至今又有第三个问题：《山海经》成书时，虽然已将《九歌》作为曲名看待，而屈原用此名以名《东皇太一》各篇总题之前，似无任何证据可将“九歌”一词指为乐曲专名。

杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》仿佛采朱熹之说以“九”为确数，又以《九辩》、《九歌》同为《九韶》之异名，所以说过有“九次变化”，又在“歌唱部分包含九段”之多那样的话[①]。我在1977年讨论远古音乐的时候，曾取这一见解[②]；只在据《山海经》郭璞注转引《归藏·启筮》“昔彼九冥，是与帝辩同宫之序，是为《九歌》”一句话时，用了郭沫若的断句而未依《史稿》杨注。当时我是确信杨师同曲异名说的。如果径如杨注，全按四字句来作这段话的标点，把“是与帝《辩》”释作《九辩》，再按同宫室的“两序”来将《九辩》、《九歌》并列，就只能把它们解释作不同的乐曲了。

这一标点问题是曾有争议的，这里可以附带说明，我所根据的郭沫若的断句，既非手民误排，也非郭氏自创，实实在在原是历史上曾有的传统解释。证据在柳宗元《天对》第三十六：“启达厥声，堪舆以呻。辨同宫之序，帝以賓嫔。”这里

补充这个例证，并不是有意还要继续进行什么争论。因为事在多年重新研究以后，我对夏代音乐的型态学本源，也已有了全新认识；现在已对春秋以前所说的夏代“九歌”作出并非乐舞名称的新解，当然不再认为《九辩》、《九歌》是为同曲异名或为各自异曲的专名之争还有什么讨论意义的了。

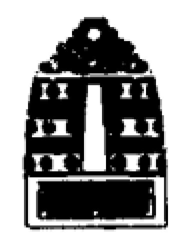
“九歌”作为夏代的记述，在春秋间大约也只有传闻的依据。后世根据《左传》再作文献学的考查，当然会有数不清的疑问。

郭沫若在《屈原研究》中曾对《左传》文七年、昭二十年、昭二十五年数处的“九歌”作了质疑，以为这三处“都沾扯到了五行”，藉以说明曾被刘歆作过窜改。我以为康有为作《新学伪经考》以来，一时兴起了疑古之风，功在考据工作的科学性方面也是具有促进作用的。但其流风所至，未免产生新的偏颇；百年以来，冷静求真，于今亦应具体问题具体分析，慎避历史上“排满”之初“五四”反封建之急、种种当时政治感情色彩之影响；应该对于某些论断重作审察了。例如上述郭氏之论，恐怕就有若干难称公允之处：

第一，郭著意在否定九为确数。据屈原《九歌》、宋玉《九辩》的作品篇章而言，当然是对的；但要攀折《左传》，必欲否定其中作为确数之“九”，并且以此坐实对于屈原作品的论断，则是多余之事。

细察《左传》三处文字，以九作为确数者所指皆非篇章之数。盖春秋间所论夏乐“九歌”，战国时屈原所作《九歌》，本非同时同事之物；《左传》自《左传》，屈原自屈原，二者原无必须统一立论之关涉。

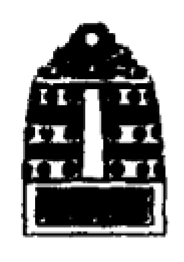
第二，刘歆于此三处如有作伪，为何不以“九歌”径如战国、秦、汉人一样，直作乐舞、乐曲名称来解释？我们如果知道这几处文字原有它本来的内部逻辑结构，就可以知道，它实在是不能率意为之的。如果其中自有作伪者所循的汉代



阴阳家之“义理”，为何汉以来的注家却历来讲解不通？这又何待于朴学大师王念孙来指出此中旧注沿袭千年的逻辑混乱[3]？

第三，“沾扯到了五行”是否必然就是汉以后的伪作呢？《洪范》中是有五行略说的，其间已透露出五行之说曾经极盛于夏代。邹衍的“五德终始”之论也应有其来源，不过这都是我们今人对于古代巫文化的渊源研究不够之处罢了。先秦的五行说和汉代阴阳家的五行说之间应有什么样的区别，应予审慎研究之后才能谈得上据以断案。疑古论者常常并没有把它讲清而仅以“沾扯”立论，就指斥《左传》这几处存在汉代窜改的痕迹，这是难以使人信服的。

我信服王念孙的判断。王念孙对于《左传·昭二十五年》子太叔“为九歌，八风，七音，六律，以奉五声”一段话，一反历来注家的陈腐解释，作了全新的逻辑归纳。



历来的注家，义理未通就把“九歌”解释为乐名，又把“八风”解释为八方之风，直与音、律、声这种音乐术语并列。这好比风、马、牛一般暴露出有关注家枉自占有权威学者的声名而实为无知已甚，更不论他们对于“音、律、声”之间的界限与有关音乐知识更属茫然了。

只有王念孙明白以类相从的原则。他说：“八风，非八方之风也，古者八音谓之八风，……八风与七音、九歌相次，则是八音矣。”

王念孙并非乐律专家，但以准确的判断，指出这里的九、八、七、六、五既是确数，就更应是同类项。用我们整理古代遗产所获得的乐律学知识说来，这里的“七音、六律、五声”也非七声音阶、六个阳律和宫、商、角、徵、羽五声这种不同层次的术语；而应指七声、六声、五声音阶，即汉以后称为七音、六音、五音的概念而言。由此，“九歌”、“八风”也应作为九音之乐、八音之乐来作相同角度的理解。

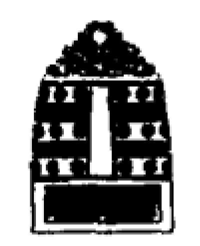
至于先秦古文之中为什么并不统一称“音”，这却并非刘歆作伪的故弄玄虚。我们只要知道夏、商人原来就不把公马、母马、白马、青马统一称“马”，而却另作别称，就知道这本是当时的合理概念了。

夏代“九歌”的乐律涵义

《洪范》九畴反映出的先民思维，可以相信是夏、商巫文化的产物。《左传》文七年、昭二十年、昭二十五年几处的五行之论，实在也没有超出这种思维习惯的界限。

再从《曾侯乙钟铭》出土以及它的乐律奥义已被阐明之后的情况讲，《左传》有关这些文字也再不是不可解释的了。

用词最多，最需解释的是文公七年的一段文字：



> 夏书曰：戒之用休，董之用威，劝之以九歌，勿使坏。九功之德，皆可歌也，谓之九歌。六府三事，谓之九功。水、火、金、木、土、穀，谓之六府。正德、利用、厚生，谓之三事。”

夏代无册无典，但在后世传有书记。其中说：用美德来劝诫，用权威来督察，用九声的音乐来诱导，使之立于不败之地。“九歌”就是用来歌唱九种职能（或其象征）的。这就叫作“六府三事”。六府或六种职掌就是水、火、金、木、土、穀；三事或三个方面的事功就称做正德、利用、厚生。

这“六府”和“三事”，在先秦乐律问题上现在都是可解的了：

“水、火、木、金、土”在《月令》中所指即：羽、徵、商、角、宫。这就是五声。

“穀”字早先无解。《曾侯乙钟铭》问世以后，我们已经可以知道《钟铭》的宫音上方纯四度作“和”字阶名。铭文中这一字金文极为突出地从“禾”；各组乐钟到了高音区也都逐渐省略去了各种变音，无例外地全部呈现出了六声音阶结构。

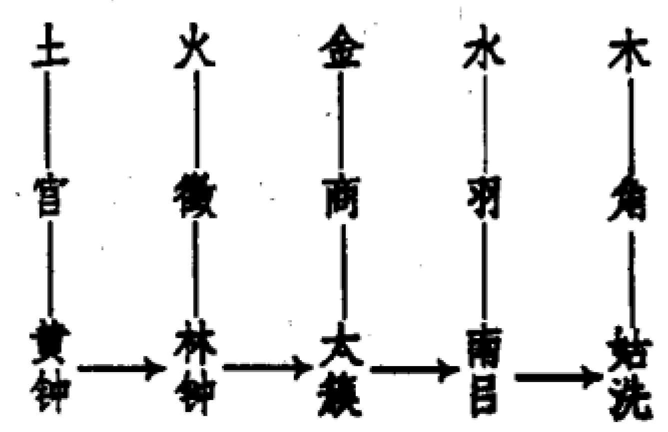
(谱例1)：



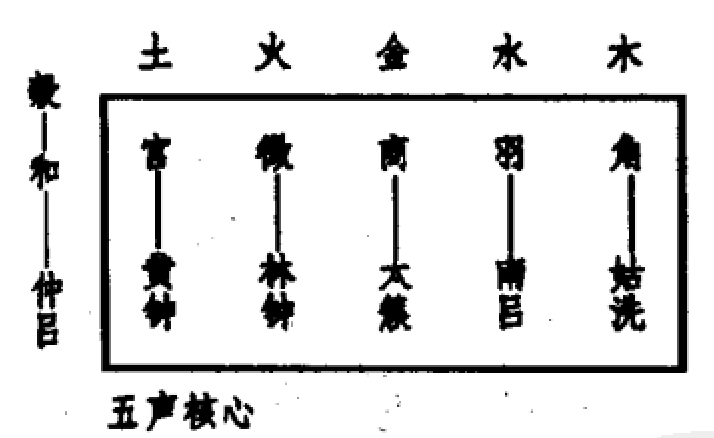
这就是土(宫)、金(商)、木(角)、穀(和)、火(徵)、水(羽)代表“六律”的真义。

“三事”的真切的乐律涵义在先秦文献中也是确凿不易的。《左传》中这“三事”的名称可以对证《国语·周语下》周景王二十三年伶州鸠论乐的著名文献而得到乐律逻辑的严密契合。

1.五声按其相生次序，占有核心地位。

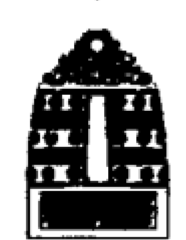


2.“以奉五声”的最亲密音级是以上列五声加上“和”(穀)字，构成“六律”。



3.继五声核心向下方五度生出一律“仲吕为和”以后，再按对称方位，从上方五度生出一律“应钟”，构成“七音”。这就是《左传》所记“夏书”称之为“利用”的三事之一。(图见下页)

伶州鸠所说的“七律”，作为周制的七声音阶，可能应该是从黄钟律起连续生出上方五度音的“七律”，而不是上列图表中这种夏、商乐制的“七音”。但在钟律的结构上，商、





五声核心

周或周、楚的律法却是渊源一致的。这是今从《曾侯乙钟铭》的研究中已经可以见其大略，并且可以论定的情况。

伶州鸠在逐个描述十二律时说到："六间应钟，均利器用，俾应复也。"这就是夏代巫乐"同宫之序"宫音上方大七度"变"声，用应钟律作"三事"之一，称为"利用"的证据。

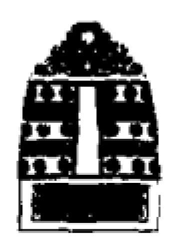
至于夏乐的"七音"不同于周制"七律"之处，在于"同宫之序"第四级的仲吕为和，这一点在拙作《释"楚商"》④中已经作为夏代巫乐后裔的楚制音阶结构，早有论及，不必再说了。

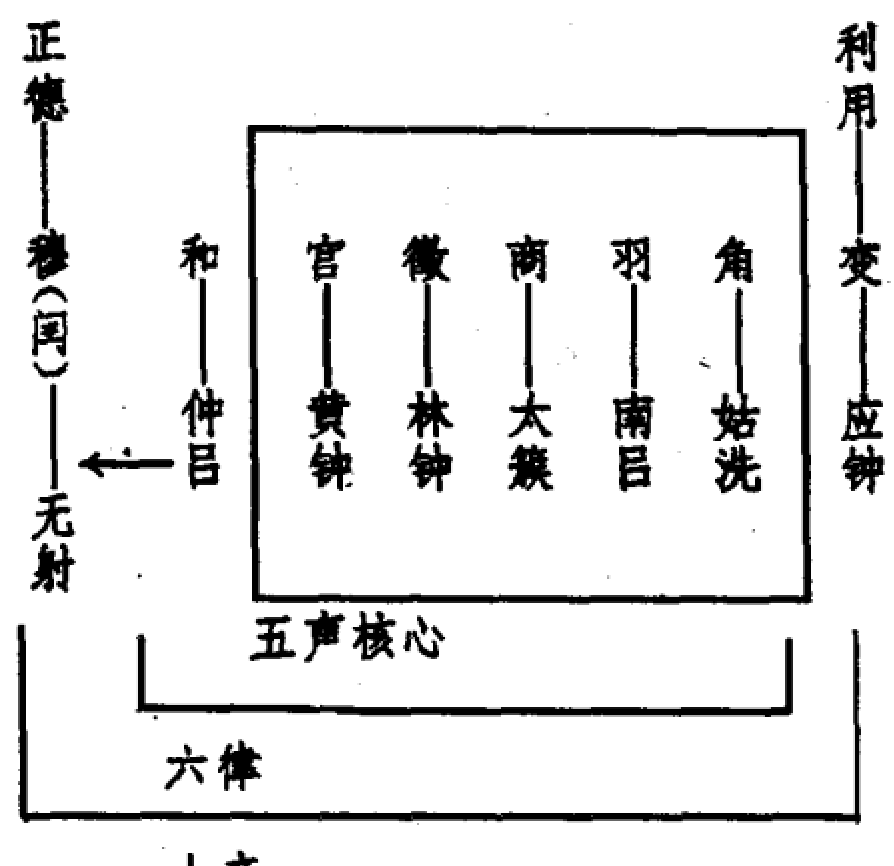
4. 回过头来，再从左方"仲吕"生出下方五度音"无射"一律，连同先出的"七音"，成为《左传》中称为"八风"的三事之一，这就是"正德"了（它在曾侯乙钟铭中楚制之名为"穆钟"而在唐代则被称为"闰"）。

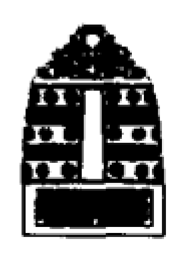
伶州鸠论十二律时亦说到："六曰无射，所以宣布哲人之令德，示民轨仪也。"《左传》称之为"正德"，已经完全可与《国语》对证。

5. 最后再按对称方向，从"应钟"律生出上方五度音的"蕤宾"律，使"同宫之序"出现了第九声，也就是《左传》称为三事之一的"厚生"一声（由于它距离宫音为一增四度音程，并且恰在宫音至其高八度音的正中，朱载堉曾经称之为"中"）：。

伶州鸠十二律，讲到蕤宾，说是："四曰蕤宾，所以安靖神人、献酬交酢也。"在十二种描述中，这是唯一一例相关饮







食供奉的解释。得“厚生”之名,这也是《左传》与《国语》契合之证。历来的注家各自研究它们,从来含混置之。现在这些两不可解之处似已算得可以相互发明,并且宣示着某些久被湮没的古老乐律规律可以重被理解了。

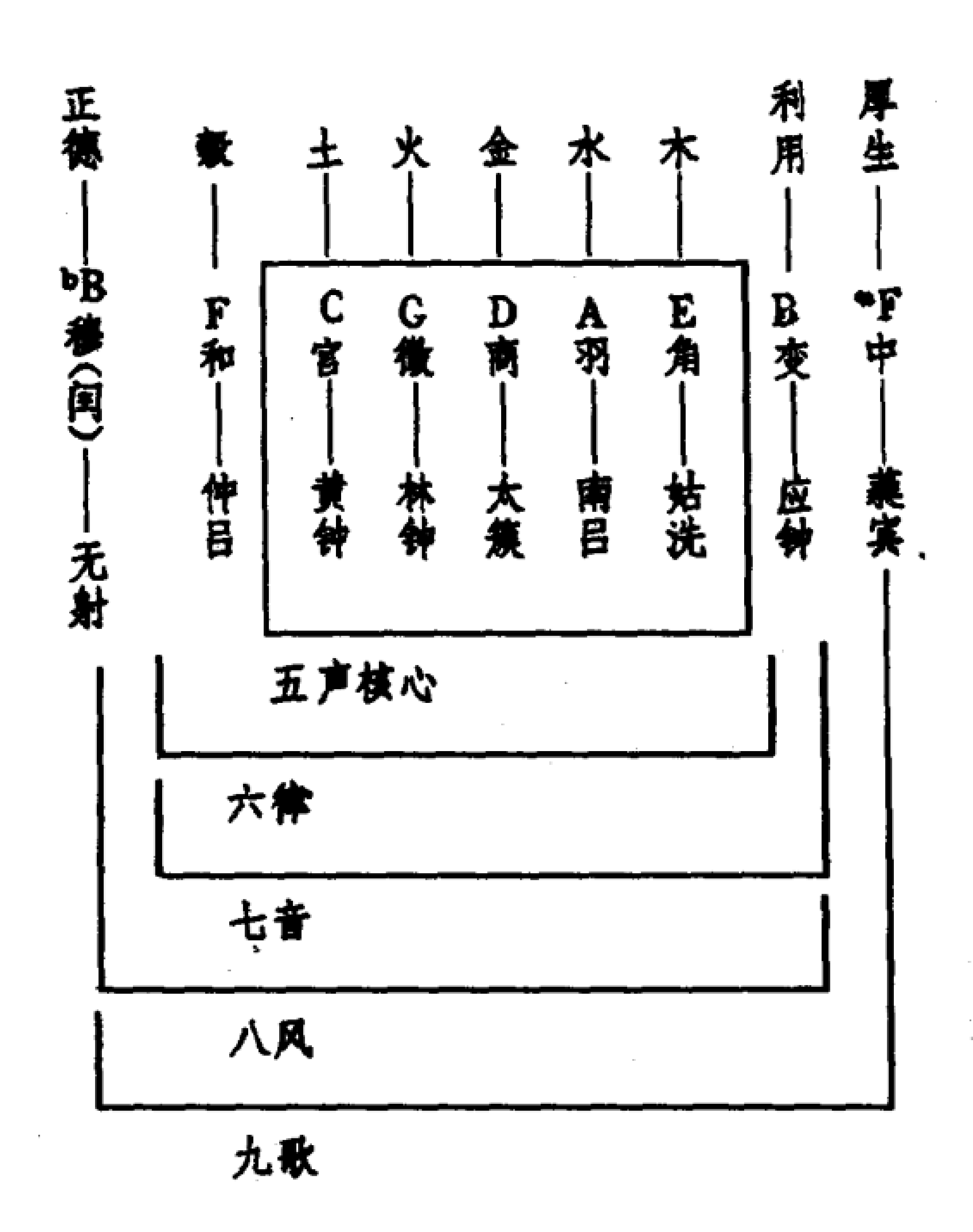
根据上列图例,从这种被称为“九歌”的“五度链”中,我们可以看到许多规律性的东西:

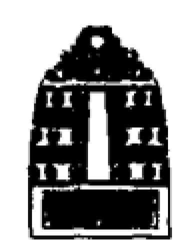
第一,它是后世十二均、八十四调“同均三宫”体系的原始阶段的一种原生规律。是按“同宫”系统,“辨同宫之序”来确定不同音级的性质。

第二,宫商角徵羽五声占有“五度链”的正中核心地位。扩展到六、七、八、九各声时,依次由内及外而有亲、疏、远、近。依次增多,都可用来“以奉五声”。

其被认为出于“夏书”的“六府”,见于楚地曾侯乙钟的应用,可知就是增加了一个对应于“穀”的“和”音。

第三,继“六府”而再生的“三事”,在文献中是按完整的“五度链”序列,如上图例,由左至右,作“正德”、“利用”、“厚生”排名。





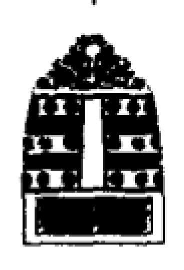
第四，这一“五度链”的基音，即图例的“闰”声，比照楚地之例用“割肄”宫为 C，就成为降 B 音，亦即在曾侯乙钟上被称为“穆音”的一律。它正好就是 1979 年笔者在《释“楚商”》一文中断言为楚国音阶“生律之本”的“穆钟”⑤。

古“九歌”型态遗存举例

中国古代巫文化的巫俗遗存，大约比较集中在楚的腹地，即两湖与西南一带，并在东南沿海百越之地以及东北、西北边疆民族地区也有反映。其音乐遗存恐怕是常与民俗生活中保存的原始宗教成份共生的。许多迹象表明，巫文

化南下楚地曾经得到极盛的发扬，它除了盛极于楚之外，既向西南延伸，也沿东南吴楚一带南流而延留于百越。现在只是仍未弄清东北萨满教与新疆阿尔泰语系诸族有关的历史过程是否也与这种文化史现象相关。

由于以往人们对于古史中“九歌”问题的失解，一般总不知九声原是中国传统音乐的历史产物，认为这种“稀见之物”大概也像欧洲文化一样是不可能产生在民俗音乐之中的。因此如非外来的影响，就只能是器乐或戏曲音乐到了高度专业发展以后才可能达到的“尖端”了。萨波奇·本采的《旋律史》就把音乐文化史中音级的简、繁情况看做是一个由少到多的历史过程。在一定条件下，这个论断也不为错，但如绝对化地把这种单向发展的情况理解为唯一的历史规律，就将在中国音乐特有的高文化特点面前迷乱不解，判断失误。笔者前曾在 1977 年论及有关问题[6]，不过事隔十三四年，现在更可指实有关实例，并且作出文献的解释。



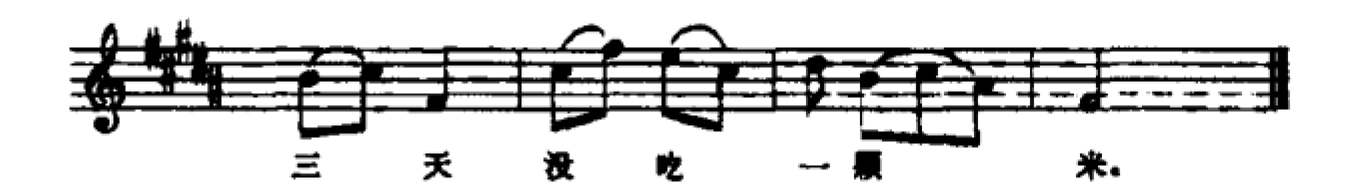
如前所释夏商“九歌”的声律结构，在中国传统音乐的实例之中，确不多见。但如笔者之孤陋寡闻，积累所得也已不止三五首之多，偏偏它们所出的民族或地区又都全在前述巫文化影响所及的范围之内，这就颇为值得研究了。

山西有一位关庆顺同志，多年研究晋中秧歌，在他积累的艺术珍宝中颇有“九音之乐”的例子，可惜至今无公开出版曲谱可以在此引用为例。但我们既知秦、晋地方音乐自古本有血缘关系，自可从黄河西岸的陕西民歌中找到相同文化来源的曲调，并且研究它们与“襄汾陶寺文化”或夏县“东下冯遗址”的地缘关系间究竟有无夏文化的痕迹。

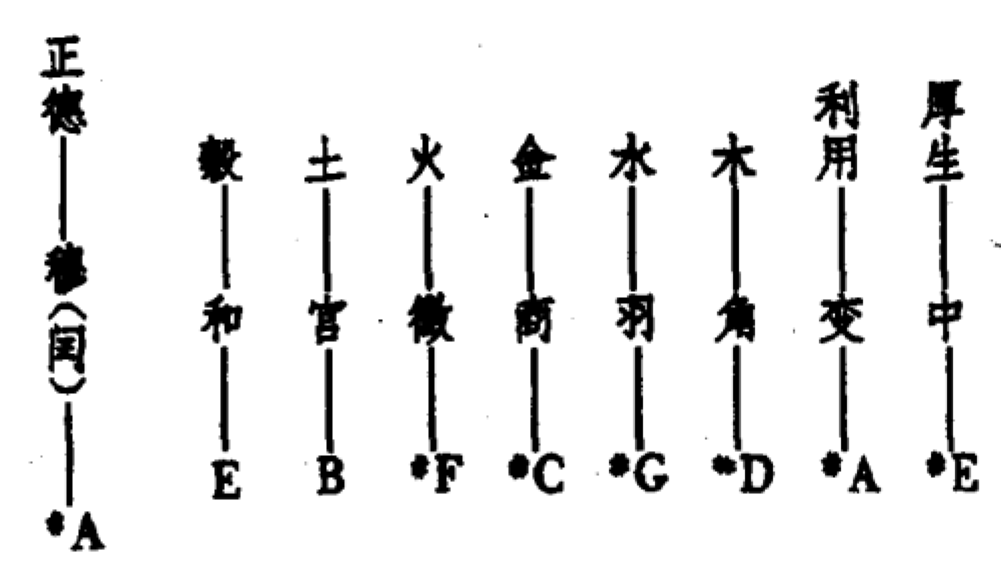
下例是取自《陕甘宁老根据地民歌选》第一〇四页“信天游”之二十六。只因当时记谱习惯常不区别“变宫”一级的高低半音，今据陕北语言的演唱实际，改记了第四小节升 a 音为还原 a。

(谱例 2):



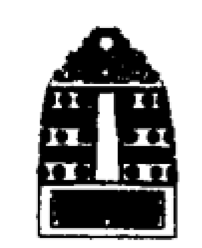


它的音阶结构是以“宫、商、徵”为核心，省略了角、羽两声的“苦音”旋法的清商音阶，但和一般的清商音阶不同，自宫声起算的第四级除掉“和”字以外还出现了高半音的“中”字(♯e)，第七级除掉“闰”字以外还出现了高半音的“变”字(♯a)，这就从清商音阶的七声结构扩展成了本文称之为“九歌”的“九音之乐”：



“信天游”这首乐例对于以上图例说来，表现上虽然似乎缺少了羽、角两声，但却是“苦音”结构中法定的省略，而非原本如此的“缺漏”。因此，当我们从理论上对它作出型态学的分析之时，应该承认它是具有完整“五度链环”结构的“九音之乐”，而不是仅仅看做多用了两个“临时变化音”的音阶结构。

现在我们可以进一步来追寻，夏代的巫文化流传于楚地之后，是否仍有“九音之乐”或者径直称之为“九歌”的踪迹？



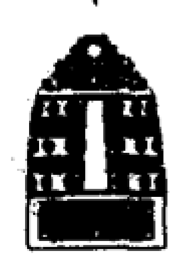
下例这首苗族民俗歌曲《夜歌》是与巫文化的生活习俗共生的音乐实例，它在古老的“游方”活动中伴随着口簧的使用，使人追溯女娲的时代；“谈心”的朗诵音调和巫师们的祭祀歌、叙事古歌极相接近，可以辨认为荆楚巫乐的遗绪。此外我们仍可从西北边陲的萨满舞流行地区、东南百越之地的潮汕音乐等处找到别的九声之例。它们同样也都难作外来影响或专业技艺高度发展的解释。这些，恰好也都成为巫乐历史渊源的、可供思辨之用的材料了。

如下的谱例[7]，就是可作典型之例的一首。

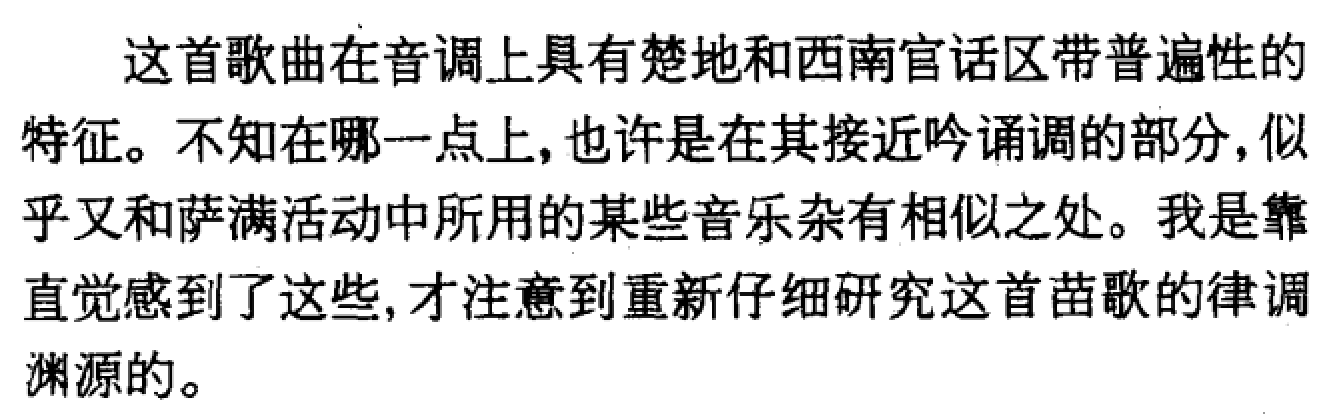
（谱例3）

夜歌







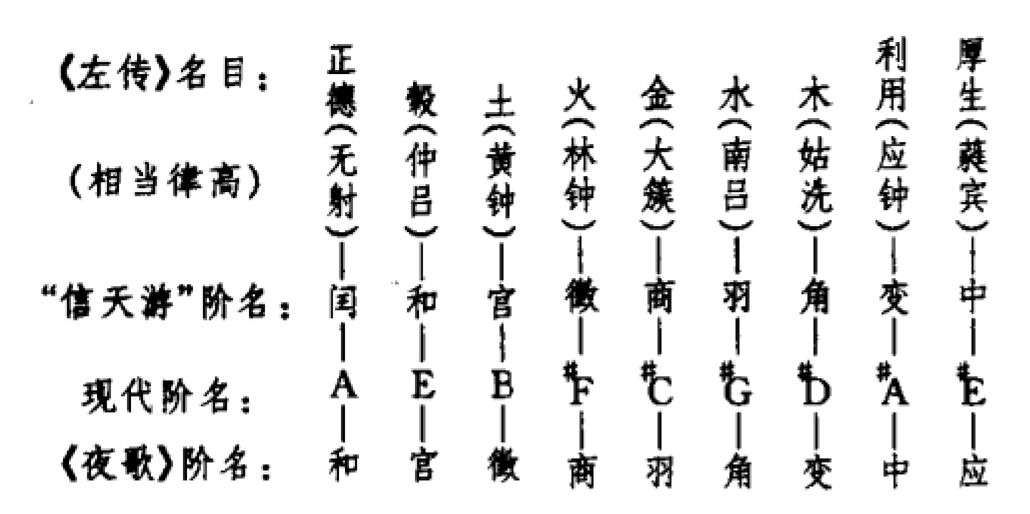


这首歌曲在音调上具有楚地和西南官话区带普遍性的特征。不知在哪一点上，也许是在其接近吟诵调的部分，似乎又和萨满活动中所用的某些音乐杂有相似之处。我是靠直觉感到了这些，才注意到重新仔细研究这首苗歌的律调渊源的。

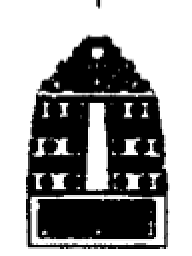
于是，再度判断了它的音级性质。时隔三十二年之久，又在不同的调性感觉基础上，重新作了记谱如上。

1958 年我接受调查组委托首次记谱时，中国传统音乐的民族音调感和我本人自幼以来的欧洲大小调体系技术训练基础之间是一个时刻都在矛盾冲突之中的时候。因此，无论是《苗族民歌》或《中国民歌》线谱版中留下的这段记谱，显然是把它当做升 F 小调的"中国变体"来对待了。当初也曾觉有矛盾，并为升 A 的多见与末句升 D 音的突然出现感到惊诧，但却终于被"西学"训练的"先入为主"之见，拖回了"大小调领地"。必须说明，记谱的根据并非笔者第一

手的资料，而是当时参加少数民族文化历史调查的采录人员，在五十年代后半期去贵州时所录制的磁带。当时还不讲究应在录音带上录下标准音叉的音高，所以它的绝对音高是或有出入的。也有可能因为录音器材的转速之故，均主原本应作楚制的“穆钟”降 B，而现在却低了半音成为 A 音了。不过这倒无碍于“九音之乐”问题的实质。相反，因为前例陕北“信天游”的均、宫、调关系中，均主恰巧也在 A 音，反倒便于比较了：



《左传》名目：	正德	穀	土	火	金	水	木	利用	厚生
（相当律高）	（无射）	（仲吕）	（黄钟）	（林钟）	（大簇）	（南吕）	（姑洗）	（应钟）	（蕤宾）
“信天游”阶名：	闰	和	宫	徵	商	羽	角	变	中
现代阶名：	A	E	B	#F	#C	#G	#D	#A	#E
《夜歌》阶名：	和	宫	徵	商	羽	角	变	中	应



这是一首打上了夏、商巫文化历史烙印的楚地苗族歌曲。笔者敢做如是说，并不仅仅依靠古文献的依据以及音乐型态学研究所取得的内证，请注意这首歌曲第二大段与末段之间插有的三小节衬句，可能是更为直接的证据。

（谱例 4）：



这是从《苗族民歌》第七十页，田野调查的实录中直接引来的。《中国民歌》1959 年 10 月线谱版中发表这首乐谱时，也许是为了汉语演唱的便利，在这一句上改用了整理为汉语韵文的诗句，唱做“哎，那里好谈心”，因而已经无法看出原有民俗的文化面貌。实际上，这在黔东南苗族地区只是一句自古相传、习惯使用而与前后音乐所用歌词内容并

不相关的“衬句”，犹如大家熟知的“一支落梅花”、“柳呀柳莲柳”在许多民歌中所起的相同作用而已。

不过，在这里却不是完全不可解释的了。

“五、七、八、九”又再重复一个“五”字，这不是“为九歌，八风，七音……以奉五声”的意思吗？

远古那个流行巫文化歌曲的时代中，是不是曾把这种九声歌曲加进如此衬词，并且称之为“九歌”的呢？

最后，笔者只想再作一点补充：

作曲家王震亚教授最近在他的作曲理论研究项目中提出了一个“九声音阶”问题[8]。他是着眼于中国音乐的发展前途，在进行“可能性”的探索。

传统音乐和中国音乐史的研究，则有不同的性质。它并不研究“可能”，而是研究“已然”，研究“已然”事实及其“所以然”的规律。

这种“已然”，对于研究新的“可能”当然有其借鉴作用。因为从这“已然”的历史事实是可以见出“必然”的历史规律的。而这一更高层次的“必然”，既曾约定过历史的“已然”，还将约定着新的“可能”之实现。

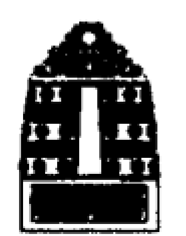
我只想说明，人们对于这种“必然”的认识，决非欧洲大小调体系的音乐理论所可概括。现在正由作曲家们和我们这些传统音乐的研究者们从不同的角度上来开拓新的认识。这应当是可喜的、异途而同功的工作。

不过，处在创造性事业前沿的只是作曲家，而我们这些传统音乐工作者，只能说明前人的创造而已。不过，我们却可从中翻检一砖一瓦的有用材料，愿为建筑民族文化大厦的大师们执其勤务吧。

谨以楚文化的九声研究小文作此奉献！

在此心愿之余，我还想：

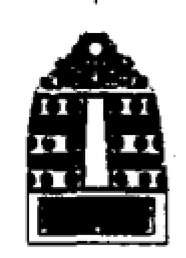
屈原当初采用《九歌》总其篇名之际，也许就是采其“九



音之乐"的涵义来命名音乐上来自巫乐体系的十一段歌曲的罢?(不料"九歌"却从此带上篇章之义了——也许就是这样。)

可惜我们已经无法寻得屈原《九歌》的原有曲调,而只能从贵州苗族《夜歌》这样的瑰丽之作中借助猜想的翅膀而想见这类遗声的仿佛了。

(原载湖北美术出版社 1991 年 12 月版
《楚文艺论集》与《文艺研究》1992 年第二期)



注 释:

① 《中国古代音乐史稿》上册,第 8 页。

② 《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》第一节,载《音乐论丛》第一、第三辑。

③ 王引之《经义述闻》(1827 年刊)所载王念孙语。

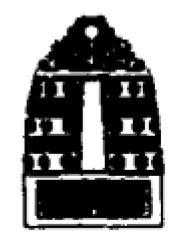
④⑤ 《释"楚商"》,载《文艺研究》1979 年第二期。

⑥ 见注②文最后结论部分:六、(一)音阶与律制的一般关系问题。

⑦ 谱例取自笔者待刊的著作《中国传统乐调举例》。此例贵州苗族《夜歌》曾载人民音乐出版社 1959 年刊《苗族民歌》第 68—71 页。但对调高与调式结构的判断有异,原亦本文笔者记谱。同年稍晚出版的《中国民歌》线谱本第 277 页《夜歌》,亦来自此谱;但其歌词已经"少数民族社会历史调查组"整理润色,曲调细部也已因此转手而略有改动,此处现刊谱例则是作者在 1990 年以后,不变绝对音高而对调性作出重新判断时,重新写定之谱。

⑧ 王震亚:《民族音阶在现代音乐创作中的延伸:九声音阶,含五声音阶因素的十二音序列》,载《中国音乐学》1990 年第二期。

《中国民间歌曲集成》是文化史上的千秋大业



中国文化史上有过几次文化大整理的高潮。其间常见带有历史丰碑性质的歌曲总集出现。

第一次是春秋间华夏文化大整理阶段出现的《诗经》。据说孔老夫子曾经为这部歌词总集的定稿作了最后的裁定;但它的全部采集过程、编辑过程,却是西周、东周间动员国家力量,通过"行人"、"瞽"、"史"种种按职权分工的长期工作,才得"集成"的。

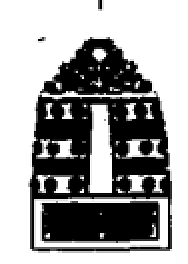
此后,两汉间的文化大整理高潮,却以"经学"面目出现。汉乐府虽然也讲"采诗夜诵",学术界的"《诗》学"却是只讲先秦《诗经》;汉以后从相和歌、清商乐到俗乐歌舞大曲虽有上下千年之感,从宫廷、庄园至于市井虽已出现了歌曲艺术的高峰时代,却仍不见作为国家规模的歌曲总集传世。

这秦、汉、魏、晋、隋、唐,逐代只是有些有心人,诸如荀勖、王僧虔、沈约直至昭明太子等,做了些近世、当世材料的搜集、整理、研究工作。这些个人努力,最后虽然也被后人注意并被集拢来,集中反映在南宋郭茂倩的《乐府诗集》之中,也未得到当世国家政权的充分重视。与刘勰《文心雕龙》"明诗"、"乐府"篇和钟嵘《诗品》并观,可以说"乐府诗"的汇集、研究已经脱离"经学"羁绊,并在南朝人文荟萃的繁荣基础上,重视及于艺术性的探讨;但其眼光所及,却多限

于文人作品，其中还更杂有诸多不入弦管之作，反倒不像"十五国风"那样，来自乡俚歌咏，重在各地风俗民情。

《乐府诗集》的成书虽然也可说是再一次历史性文化大整理工作的反映，但却因此难得称上中国文化史上第二部声诗歌曲总集。《乐府诗集》至少应该合得上宋代用皇家力量编、修的《乐府浑成集》，才得真和"歌曲总集"的光荣相称。《乐府浑成集》则是包含唐、宋曲子词歌词与曲谱全在内，它的演唱范围遍及市井，搜罗宏富而卷帙浩繁的巨著。可惜它在元、明之间已成佚书，只从明廷文渊阁藏书所见"林钟商"一卷二百余曲说来，只按宋代实存的"十七宫调"推算，全书容量也当达到三千多首而超过"诗三百"则有十倍之多了。

歌曲的传承，倒也并不过于依赖乐谱的保存；它们是别有音乐作为载体，带着它们超越一定的年代而存活于民间的。《乐府浑成集》遭遇到的那种损失，恐怕至少会有一二成，甚至三四成已在此后清代的《九宫大成》资料搜集工作中得到了补救。



中国封建王朝中最后一次对于前代文化积累所进行的大整理工作，是以清代康熙、乾隆的盛世间开始的。其中，以皇家的人力、物力之富，以国家规模的资料搜集范围编成了《九宫大成南北词宫谱》，可以称得上是中国历史上的第三部声诗歌曲总集了。它的曲谱总量，计四千四百六十六曲之多，成书于十八世纪中期，当时可以说是世界音乐史上绝无仅有的乐谱巨著。

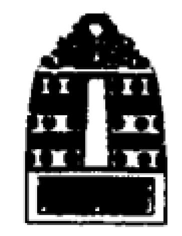
历史上的这一切，恐怕都难和中华人民共和国成立以来，特别是1979年之后中国人为《中国民间歌曲集成》所做搜集、整理工作的宏大规模相比。据统计，全国搜集量最高的省份如四川省和湖北省，现在都已分别超过四万首和三万首。包括台湾在内的三十一个地方卷，已经采集到总共

约四十余万首民歌、准民歌、亚民歌以及生活音调在内的原始材料。经过编选，以每个地方卷编入一千首计算，总共应将公开刊出民歌三万余首，而各卷连同文字材料计算，每卷的篇幅将在百万字至二百万字之间，全集三十一个地方卷将达四五千万字的规模，堪称我国音乐文化建设上的一项千秋大业！

民歌反映了人民的心声、人民的历史。中国古代史上以往几次诗歌总集的收集、整理工作更与这一次《中国民间歌曲集成》的有关内容难于相比。先秦的《伐檀》、秦汉以后的《紫骝马》等优秀之作，是在诸种偶然条件的交织之下幸而得以保存下来的；而当代的社会主义文化思想却能有意识地兼存新、旧，以极其广阔的生活幅度映射出近代、现代、当代种种生活巨变中，诸种不同角度的歌吟、呼声、心灵映像或民俗画面。如果要说到这一"集成"中有关诸民族的内涵，那么我们更将看到这已是中国文化史上史无前例的一种伟大变革。中国的文化史，虽在实质上从来都是各民族共同创造的成果；但却从来未被认可这种共同创造。只在1949年以后，五十五个少数民族全都得到认真的尊重之时，才能使得这些民族的歌曲音乐也都得到妥善的搜集、整理、保存以及更进一步得以流传、应用的开展。历史上也只有这第四次歌曲总集的出现，才得真正体现出民族音调的丰富多彩与万紫千红！

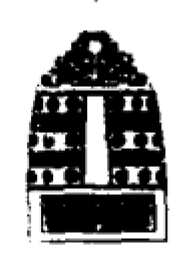
《中国民间歌曲集成》的编委阵容是由知名于世的有关权威学者组成的。主编吕骥，副主编贺绿汀、周巍峙、孙慎等人出任作为四大集成之首的民间歌曲集成领导人，就是编辑工作质量的最重要的保证。

主编吕骥，早在四十年代初已曾系统地提出《中国民间音乐研究提纲》一文，作为指导延安鲁艺民间音乐研究会的学术工作之用。他在1951年写的《学习民间音乐中的几个



问题》至今也仍然是民歌研究中屈指可数的杰出论文之一。四十年代和五十年代以来，《东北民歌选》、《河北民间歌曲选》、《陕甘宁老根据地民歌选》以及 1959 年版的精选本《中国民歌》，这几种重要的民歌集都是在这样的思想指导之下产生的。六十年代初，又在他的主持下，通过有关部门联合组织了全国性民歌集成的编辑工作，只因众所周知的浩劫而被迫中断。直到 1979 年才以艺术学科国家重点科研项目的崭新姿态，在全国规模上重新展开了系统的编选工作。

《中国民间歌曲集成》的问世，在同时进行的四部集成之中，无论就它的工作量说来，就它的史料价值与社会学的价值，它作为口头音乐文学作品，经过采集、写定而被保存的重大意义，它在人民音乐生活中的普遍性和代表性；或就它在各种各类中国传统音乐中的基础地位等方面说来，都该是四大集成中占据首位的一部。

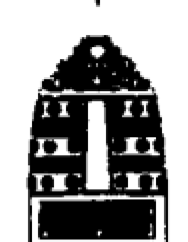


吕骥曾强调指出：集成的编辑工作应该体现出“音乐的地方志”和“地方的音乐志”的观念。说明编辑工作者们是把集成的编辑过程当做一件严肃的科学工作，同时也是一件深入到风格特征问题的艺术研究工作来做的。据我所知，只就民俗生活的反映而言，其中某些已在歌曲形式边缘的所谓“准民歌”、“亚民歌”或生活音调（如叫卖声）等，即已比于一般歌曲约十分之一左右。

至于这一部集成在音乐艺术上能够呈现出的丰富多彩，及其不可尽予掘取的独特艺术技巧之宝藏，已经不必给予特别的介绍了。除了主编吕骥，副主编贺绿汀、周巍峙、孙慎等早有他们发表过的精彩论文业已多所阐发而外，笔者只在此处稍一提及列宁格勒音乐学院作曲家阿拉波夫教授作为一个短时期接触了中国民歌音乐的外国人士的感受。五十年代中，他在中央音乐学院的作曲课堂上，严肃地面对中国学生和青年教师表示了意外的惊叹，宣称：只在经

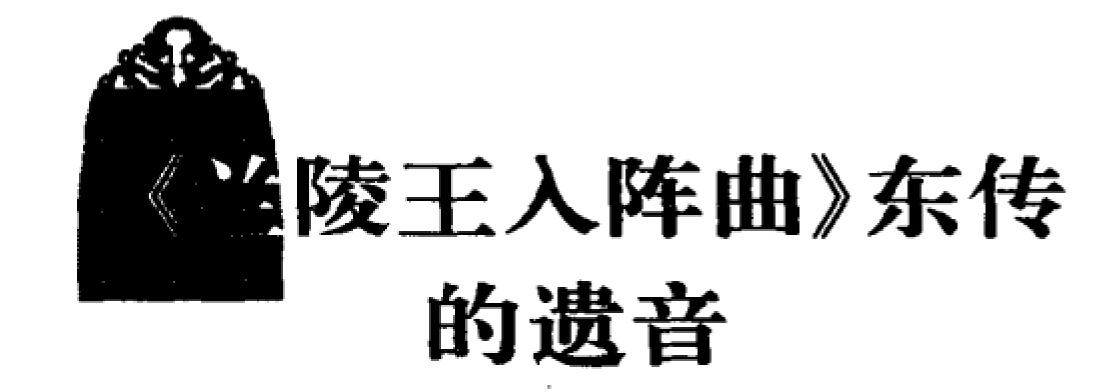
过中国同行们为他精选的大约百十首中国各地民歌之中，他发现了已包含有尽他所知的、人类史上的一切作曲手法，而可说是并无遗漏！

作为一个中国传统音乐的研究者，我自己更是深深地感谢全国从中央到地方兢兢业业地参加民歌集成的采集、编辑的广大工作者们，感谢他们多年来跋山涉水的辛勤劳动，以及他们多次反复易稿、提高工作质量的过程。由于他们的工作，使得穷个人一生之力也绝难探得一瓢一掬的中国民歌海洋，已如史书一般摊开着，展现在每一个愿意从中学习者的眼前。我们的社会主义经济建设正在日新月异地发展着，许多旧有的生活现象都将迅速逝去而不再来；如果没有这种搜集、整理与保存工作，许多传统民歌的珍宝即将永世不为人所知了。厥功之伟，高如青天！



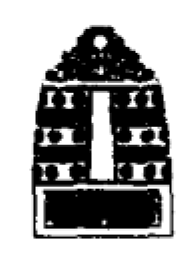
还要说到，有如《诗经》引起了“诗学”之盛一样，《中国民间歌曲集成》已经第四次成为中国文化史上新时期的声诗歌曲总集，它也必将从此而引出更加美好的文化高潮，从而推动着人民的历史创造。

（原载《人民音乐》1992年4月号与《音乐生活》1992年第二期）



《兰陵王入阵曲》东传的遗音

中国歌舞小戏，见于历史实有记载并有“遗音”可以为证的最早节目，就是《兰陵王入阵曲》了。这是被称为“大面”或“代面”（舞者戴着面具出场）的一种略有简单情节内容的节目。学者们一般都根据《兰陵王》故事的来源，断言这种歌舞表演起源于南北朝末期与隋唐之间。



这个小歌舞，讲的是北齐兰陵王高长恭勇冠三军的作战故事。传说高长恭貌美如同妇人，自认不足以威慑敌军，每逢作战时就戴上一个凶神恶煞般的面具，用来冲锋陷阵。这个歌舞就是歌颂他的勇敢精神的。现有著录，最早见于天宝年间的《教坊记》，曲名只作《兰陵王》三字。晚唐的《乐府杂录》在“鼓架部”中记载说：“戏者衣紫、腰金、执鞭也。”《御览》引其佚文曰：“俗谓之《兰陵王入阵曲》。”此名实已见于《通典》，这就是“入阵曲”名称的来源了。

宋代曾经传有它的音乐，并被选入词调，有周邦彦、辛弃疾等知乐词人的填词。南宋的《碧鸡漫志》说当时的“越调”【兰陵王】“声犯正宫，管色用大凡字、大一字、勾字”，说明它是七声音阶还要加用变化音的音乐。但今存词乐【兰陵王】的乐谱不但合不上它的宋代燕乐调名，而且纯用五声，显然已是后世的“拟作”。这就知道《兰陵王》一曲，国内失传已久，或者至少说是迄今并无有关遗音发现！

但是我们却可从当代的文化交流活动中见到《兰陵王》

这类中国乐舞的东传遗迹。今存日本皇家宫内厅保存着的“左方乐”《兰陵王》，就是这样的一种日本雅乐。

这种东传的遗迹，在中国史书中有案可查的最早材料是《宋史》卷四八七，列传第二四六所载高丽所得“大晟燕乐”。这是政和初年的事。高丽得到北宋宫廷赠予的“大晟燕乐”以后，“乃分为左、右二部：左曰唐乐，中国之音也；右曰乡乐，其故习也”。

日本雅乐据传是在平安朝(八世纪末至十二世纪末)分为左方乐、右方乐的，由于文献中当时并未出现左、右方的记载(晚至1233年的《教训抄》中，才有左右方的字样)；又由于平安朝的时间跨度很大，我们就很难判定这是早于高丽或晚于高丽的事了[①]。但就《兰陵王》的歌舞而言，却可知道下列几点：

一、平安朝以后，日本雅乐的舞乐构成同于高丽，也是“左方唐乐，右方高丽乐”[②]。

二、日本“唐乐”的代表性六曲，以《兰陵王》为首。高丽的左方乐中，虽无《兰陵王》直接记载，却有新罗朝末年的诗人崔致远吟咏《大面》[③]的七言四句诗可见：

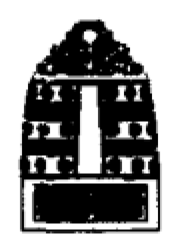
黄金面色是其人，手抱珠鞭役鬼神。

疾步徐移呈雅舞，宛如丹凤舞尧春。

岸边成雄先生则尊重韩国学者们的说法，以为崔致远所见过的《大面》有可能是高丽分立左、右方乐以前即已存在于新罗朝的乐曲[④]。

三、高丽的左方“唐乐”，实为“宋代之乐”，即以“唐人”名我中华之人的音乐。这一点，当然并不妨碍说是宋代的《兰陵王》原即传自唐代。不过这总是提醒着人们从事年代考证之时，自应慎于论断。

四、日本的左方“唐乐”《罗陵王》，据林谦三译谱(见图例)[⑤]，它的“燕乐调”名“沙陀调”即“正宫调”，合《碧鸡漫



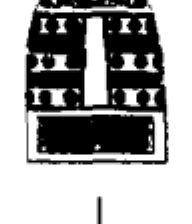
志》记载的大晟律"越调""声犯正宫"之说，恰恰应当正是《兰陵王》的犯调部分了。

沙陀调　**罗陵王·破**

唐成为"羽"，而宋大晟之"越调犯正宫"



注：丅一工六或作工五工六



果然，我从1392年的日本古文献《乐目录》[6]中找到了《罗陵王》的著录，知道它确是原为"一越调"，林谦三所译的这一片断，实是"一越调"《罗陵王》的"入破"部分。"声犯正宫"而标作"沙陀调"（即"正宫"）了的。

查证北宋末年以后推行的大晟律，黄钟标准在D。以黄钟为"合"字时，"越调"的各个音级应该是：

D	E	#F G	A	B	C
合	四	一 上	尺	工	凡

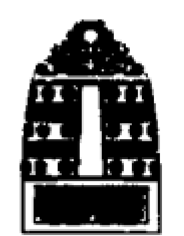
"声犯正宫"就是像《碧鸡漫志》的记载，兼用大一（#F）、大凡（#C，即谱中^{b}D）与勾字（#G，这一片段的谱中，则未曾出现），就成了"沙陀调"：

D	E	#F G #G	A	B	#C
合	四	一 上 勾	尺	工	凡

可以证明，这首乐谱，货真价实，真是"左方乐"的《兰陵王·破》曲。

日本国的音乐史著作中，无论是伊庭孝、星旭都以为平安朝设立左方乐时，已经进入了“对雅乐进行规范，使之成为自己的东西”的“消化大陆音乐的时代”。岸边成雄先生更认为这是“一边改编这些乐舞，一边创作新曲，全面的雅乐是日本化开始了”的时代⑦。那么我们还能认为日本皇家“宫内厅”所奏左方乐《兰陵王入阵曲》依然保存着唐、宋间此曲原貌吗？

诚然，古代音乐的传承是不可能像巴赫、贝多芬的音乐那样记谱入微而严格按谱演奏，并能经历数百年而基本不变的。但如具体问题具体分析时，我们应当看到林谦三这一译谱确实正如大晟律越调犯正宫的音阶而一丝不苟；也就有根据说此曲应是唐、宋间所传《大面》的“大体不移”的遗音了。



应当感谢人类文化的息息相关。当我们在本土已经难寻古乐《兰陵王入阵曲》的踪迹之时，却可从一衣带水的邻国寻得它的遗音。为此，正可一一推敲，考证日本现存的唐、宋、元、明、清各代遗谱，当可不无小补于缺少音乐实例的我国古代音乐史的写作，并且通过这种研究工作，从而提高我们对于中国传统音乐的真切认识，以及对于中日文化间至为密切的历史联系之深刻理解。

1992 年 10 月 20 日



（原载《音乐比较研究》1993 年第一期创刊号）

注　释：

① 岸边成雄《古代丝绸之路的音乐》第一章第三节也说：“缺乏关于日本的左方右方与这（指高丽）直接联系的史料。”（王耀华译本第 44 页。）

② 同上第 43 页。

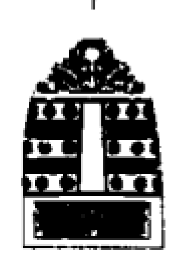
③ 见《全唐诗》。

④ 同注①第153页。

⑤ 见林谦三著、郭沫若译《隋唐燕乐调研究》。

⑥ 日本思文阁《古乐古歌谣集》("阳明丛书"第八辑)。

⑦ 同注①第43—44页。



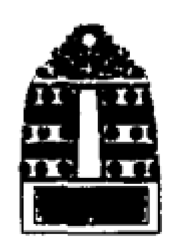




人间觅宝

——北宋龟兹部《舞春风》大曲残存音乐的下落

龟兹大曲、唐大曲，久被诗人们描写为“此曲只应天上有，人间哪得几回闻”的了。我可相信，中华民族是代代都有识宝人，代代都有爱宝、护宝、藏宝人的；相信哪怕如今只已剩下了某些片断，也会一朝出世，被人认出。



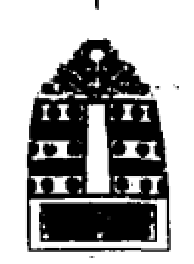
美术名作《朝元仙仗图》曾被疑为唐吴道子的作品，经元代赵孟頫鉴定为北宋大画家武宗元的画稿。现在我们知道这是 1014 年武宗元担任玉清昭应宫画工左部长时，所作壁画的白描小样。图中乐队部分标明为“仙乐龟兹部”，说明画稿的内容除了采自师承渊源的宗教画传统之外，也有当时的写实因素。因为，恰在此前二年，宋廷“钧容直”，“增龟兹部，如教坊……凡三十六大曲……”；龟兹大曲《舞春风》当即其中之一。到 1057 年，龟兹部却被废止原有乐调，明令改用宋廷规定的教坊乐调，《舞春风》等曲也就恰如王国维说的“并其曲名而亡之”了。

亡失了的珍稀文物，常常混杂在眼前平凡无奇的种种传世之物中，在低等古玩铺、地摊，甚至在废品收购站放着而无人问津。也常有幸遇到识者，竟被鉴别出来，使人们生出一种失而复得的欣慰。可是，当我们痛惜于亡失了的龟兹大曲之时，是不是也能从平凡无奇的现代工尺谱中把它

们认出来呢？笔者继柳永【瑞鹧鸪】一曲的发现以后，为此继续从事词牌与曲牌的研究，通过词调、曲调考源的工作，幸而又在十曲上下的今存工尺谱中，发掘出了仍然保存着《舞春风》遗音（含遗音的个别疑似谱）的一些乐曲。纵观这些考索工作的过程，大体上也看出：这些词、曲牌子大半出自北宋宫廷的“龟兹部”。王国维《唐宋大曲考》说：“所谓九重传出者也。……文人依声，恒出于此。”也就是如此之类。

它们全部都用今人可识的谱字记写，似乎并不存在所谓“破译”的问题。怎能保存至今而不被人知呢？原因在于牌名的失考以及前人未知考定宋代乐调与未知宋代不同历史阶段中所用固定唱名的读谱法而已。今举数例如下：

保存在词乐中的，例如现在已知的柳永【瑞鹧鸪】；现在又发现有：保存在古老乐种西安鼓乐中的【舞春风】，保存在元散曲音乐中的贯云石【减字木兰花】，保存在现代鼓吹仪仗用乐中的【天下乐】等。



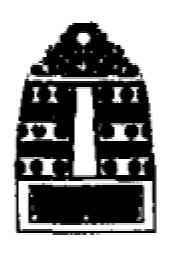
暂以【舞春风】、【减字木兰花】、【天下乐】、【瑞鹧鸪】为序，欣赏下列乐例，仿佛这就是龟兹大曲《舞春风》具体而微的“录要”诸曲：

【舞春风】是西安“乐寿堂”采自白道峪教衍和尚的传谱。原称“商调”，笔者考定它是宋初俗乐调，因而知道应以“上字作勾”读谱。这一乐例选自原谱的三段之一，西安音乐学院余铸、冯亚兰据笔者的乐调考证译谱。

(谱例 1)：

舞春风

余铸传"乐春堂"古谱
黄翔鹏据冯亚兰译谱
作"上"字代"勾"处理



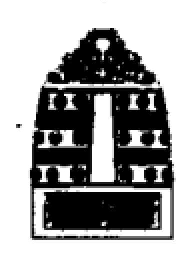
【减字木兰花】贯云石这首，原载《元散曲的音乐》。笔者考订，其“双调”调名出自明代《太和正音谱》，遂与孙玄龄共同研讨，据其调名改作今译。

（谱例 2）：

减字木兰花



注：此曲原载孙玄龄《元散曲的音乐》（下），
文化艺术出版社1988年出版。



【天下乐】作为仪仗导引之乐，王国维考证此一曲牌在唐宋间应入“仙吕”；老友李石根帮我提供了西安“西仓”乐社康熙二十八年抄本的原谱（民间习惯的“六调”读谱），由余铸根据笔者的乐调考证译谱。（见谱例 3）

加入了宋初词调【瑞鹧鸪】，把这四段曲调连奏起来，也很有趣。（见《两宋胡夷里巷遗音初探》谱例 4）

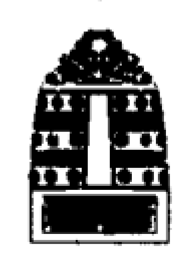
当我们考定了它们的“乐调名”，并且根据入此调名的准确年代而正确读谱时，就出现了“奇迹”：它们竟是同在一“均”（七律相同）之中、可成同套的乐曲。再说，其中有的曲子，作为散曲的曲牌也已历经数百近千年的传唱，传到如今；有的牌子，也在吹鼓乐中经历多种搭配而流传变化，居然至今仍可听出风格上的同一性。【瑞鹧鸪】也许因为它的固定名乐谱流落于习用首调唱法的戏曲艺人手中，因而难

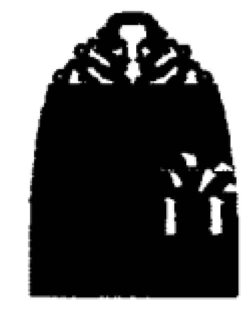
得演唱，反而较纯地保存了原有风格；其他数曲居然多多少少地也能保持着某些音调的民族特征，却不能不说是传统的奇妙力量。

(谱例 3)：



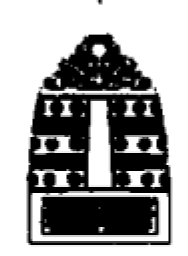
我只是一个对木卡姆并无研究的维吾尔木卡姆音乐的崇拜者和爱好者，被邀参加木卡姆音乐的研讨，深感惶愧。谨以历史研究中对于龟兹大曲所作探索的有关成果，提供于木卡姆研究的学者们面前。如有可用之处，便觉无比欣慰了！





音乐学在新学潮流中的颠簸

——纪念王光祈先生诞辰百周年的随想录



我想，不会有人否定王光祈先生的历史功绩，但却难免有人怀疑：今天的纪念活动，对于当代的音乐学之发展，究竟还有没有什么现实意义？

昨天会上，吕骥同志说了“功在万世”的话，这话真不真？听说上次会上廖辅叔先生说到我们不该忘记王光祈，竟至激动到哭泣流泪；是不是这只是老人们怀旧的特别感情？换句话说，青年音乐学家该不该纪念王光祈呢？

我算个后辈学子们中间的年长者，也冒充得老年行列中的一个年轻人，也许能沟通某些不同角度的想法，前来议论议论这个问题。

如果王光祈在当时只算得介绍新学——比较音乐学的一个“翻译家”，而不是创造性地提出了中国音乐文化及其理论工作的根本建设问题，那么我们就不必总是回头看他了。如果王光祈当时提出的理论建设目标，已被前代人发挥到淋漓尽致的程度，实已毋庸我们再作什么努力，那么我们也不必要太过强调地再来研究他所留下的历史经验了。如果王光祈治学的方法，至今也已陈旧不堪，落后到水平低下、不可再用的程度，我们也不必要返顾他的所作所为，看看还有什么应予效法的了。

恐怕不应该作出如上这几个“如果”那样的估计。为

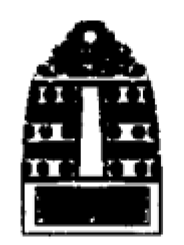
此，愿与与会者同就下列几个大小不等的问题作些考虑。

一、音乐文化和音乐学的中西关系、古今关系问题

我们为什么要来纪念王光祈先生的百周年诞辰？

只是为了向一位已经故世的知名学者表达敬意，替他做一次生日吗？

不是的，是因为我们不能不纪念他。除了他是一位伟大的爱国者，因此我们爱他、敬他以外，还有学术上的原因、中国音乐事业的原因，使我们不能不纪念他！恐怕还可以说：他这一百年，恰恰正是西学与中学、新学与旧学间种种相关问题引起了多种不同认识和不同倾向性的矛盾斗争，并有几代人在彷徨、尝试、思考中从事着中国文化的探索与研究的一个世纪，而王光祈先生也正是为此而在音乐学领域中立下了第一块丰碑的人物。也还可以说：如果我们至今仍然困惑于中西关系或新、老传统关系的话，那就更有必要不只是为了纪念过去，而更是为了探问将来，应该重新审察近百年来的有关文化历史经验。



近代史上，严复译述的《天演论》是在王光祈四五岁时开始发表的。新思潮的冲击波在“五四”运动中到达高潮时，他已是革命青年中的中坚人物了。

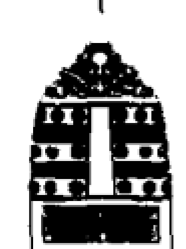
王光祈一生的作为无疑都是“五四”新文化运动的业绩；这又和我们今天讲改革开放，讲文化工作、学术工作的现代化建设有什么直接关系呢？王光祈的那个时代不是早已过去了吗？他对古代文化的态度是有点传统包袱过重了吧？好像还有点儒家的味道。他的那一点“西学”不也早就落后了吗？

一句话，我们能把这类“潜台词”，在这个庄严的纪念会

上抖搂出来吗?

确有一种观点,是把"五四"文化革命归之于"东、西方文化"(或者直接说是"中学与西学")的"撞击"的。照这种看法,"五四"那个时候算第一次"撞击",这些年讲改革开放就是又一次重大的"撞击"了。说明白了就是:西方文化"革"了中国文化的"命"。"丑陋"的中国人,"丑陋"的中国历史,"丑陋"的中国文化! 自该受到"碰撞"。一说"新"东西、"洋"东西,当然绝对地好;如果讲"传统",自然该淘汰。

客观地讲,"五四"当初的"疑古"、"批判一切",倒应该看做某种革命精神的反映。其中的偏颇之处也可根据当时的历史环境,予以理解;这是不能和"无产阶级文化派"或"四人帮"作风如一例之的。早在顾颉刚《古史辨》以前,康有为作《新学伪经考》就是为了动摇那牢不可破的"经学"进行舆论准备的。鲁迅说:你要在黑屋子里开一扇天窗透一透亮,得不到准许;那就嚷嚷要拆房子! 这时多半就会默许你开天窗了。他在回答"青年必读书"的问题时,还曾一出于讽刺表格式的简单化提问,二出于某种偏激,说了少读、不读中国书,多读外国书的话。这是他的真意吗? 鲁迅论中国人的国民性,也多鞭挞"丑陋"之处,这是他唯恐自己眼睛不蓝、鼻子不高吗? 对中国人也好,对中国文化也好,因其爱之深,所以责之切! 鲁迅正是一个充满民族精神的、牢牢植根在中国大地上的文化革命巨人。



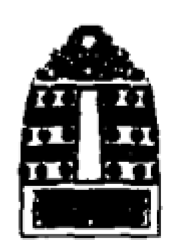
顾先生的《古史辨》也是"五四"文化革命中立有功绩的著作,其中虽然也有"大禹是一条虫"之类的偏颇;我们看先生一生为古史所做整理工作,只以中华书局版的二十四史校点本为例,这可是社会主义中国为清理文化基地所立的万世不没的丰碑啊!

讲到王光祈先生,论西学,大家都承认他是个杰出的先行者;论中学,他是萌念于爱国主义、立足于本民族音乐文

化的整理者，好像在"五四"时期的诸位风云人物中，算个难得的、既不保守也未发过如前那些偏颇之论的人。也许正是如此，也许还因为他也说过"吾中华民族之精神，系筑于礼乐"这样的话，因此易于划入四平八稳"中正和平"的儒家门墙了吧。

虽然似乎至今未见公开这样评论的话，这却是颇有私下议论的，所以我还是想替王光祈先生大声疾呼，为之呼冤。读先生的书是见其为人的。他是一位有血有肉的"少年中国"汉子，不是暮气沉沉的老年中国儒家门徒。他是个热情磅礴的爱国者，是个"麻、辣、烫"的四川志士。怎能无睹于他的思想实际而只凭片言只语就作这种定案呢?

我认为，王光祈先生在他那个时代中难能可贵地正确处理了古今关系和中西关系问题，这是非常值得予以总结的历史经验。可以说，从王光祈以来，我们的音乐学至今仍在新学潮流中颠簸着。古与今，中与西，这两层关系的处理至今仍是我们面临的疑难课题。抚今追昔，先生的作为对于我们为后人者，该是有重大意义的。



王光祈知道:新的文化建设需要传统的基地。

王光祈知道:整理传统遗产，创造新的国乐，需要西学的帮助。

在"五四"时期的文化人中，他是少有的、未以静止或割裂眼光看待"古今关系"，未以形而上学标准衡量"中西关系"的杰出人物。

在这一点上，至今仍有一些学者困惑其间，未免常有偏颇。

二、王光祈"不过是个进化论者"吗

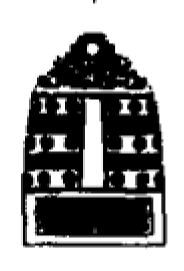
有些论者把思想史当作幼稚园、小学、中学……那样按

级划分历史阶段看待，好像承认了进化论在一定历史时期中的进步作用，就已是肯定王光祈的历史地位了。姑不论真正的进化论者是有着五光十色不同论调的；就讲王光祈，他真是个进化论者吗？只因王光祈讲了“乐器的进化”、“乐谱的进化”……就判定他是进化论者吗？

进化论那些道理当中，原就易于容纳形而上学，诸如新的一定胜过旧的、胜者一定优于败者、能适应于新学课堂的一定高于经验传授的等等。恐怕判定王光祈为“进化论者”的论者，反倒正是这种“进化论”的信徒，而以这种眼光来断言王光祈“落后于时代”的吧！

讲进化，未必就是“进化论”；王光祈的国乐理想并不是什么“物竞天择，适者生存”的道路。

当时存在着如现代的绝对地好，古代的绝对地坏；西方的绝对地好，中国的绝对地坏；甚至赤裸裸地主张以西代中等等倾向。这倒真是“择优而从”的一种省事的、简便的“进化妙法”。但在王光祈的国乐理想中，却没有这么便宜的办法。他只有一条极为艰苦的建设之路，学习了别人的方法，要用来整理自己的遗产，要用来创造自己的新国乐；决不肯当个黄皮肤的洋乐家便完事。



庸俗进化论，就更是人类文化遗产的大敌了。这种论者，有意无意地要把生物学中的进化论直接搬到文化问题、社会问题上来，而决无可能正确理解诸如希腊神话那样的文化遗产问题。其要害，四字一言以蔽之：“皮相新、旧”吧！

王光祈当然和这种思想没有共同点，并且要被列人“旧”壁垒了。

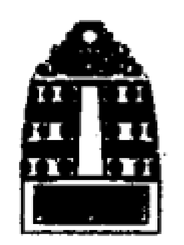
我们不妨进一步由此讨论一下方法论的新、旧问题。

三、音乐民族学和音乐型态学问题

方法论自然是有新、旧，而且可以论新、旧的。问题在于：我们怎样鉴别它的新、旧？何以论之？并且怎样对待它们？

现在的问题是：王光祈那个时候还在"比较音乐学"阶段，其研究目光所及，大体上就在现时所说的"音乐型态学"范围之中；那时还未出现"音乐民族学"这一名目，岂不是早已落后的老黄历了？

讲新、旧，"譬如积薪，后来居上"是不错的。但总要有先行者打了底，后来者才可以居得了那个"上"；也就是说站在前人的肩上才能更高吧！这是因为，讲学术成就必然要有个积累过程，不到那个阶段就开不了花，结不了果。多少代人的努力，老老实实，一步一个脚印，单凭聪明是跳不过去的。人家扩展视野，发展到"音乐民族学"阶段以前，是经过型态学，或者叫做音乐分析学方面的"比较"研究，打了稳固基础的。你做过吗？人家现在还搞不搞"音乐分析学"、"音乐型态学"研究？并且怎样从事这方面的研究？包含许多已享盛名的音乐民族学名家在内，是否仍在进行这种研究？你调查过吗？



如果有人限制你，不许进行"民族学"或称"文化人类学"的研究，只许困在"型态"范围中进行"比较"研究，我就举起双手赞成你起来造反了。现在却是侈谈方法论者，嫌弃"比较"，想要抛掉这个"落后"方法。

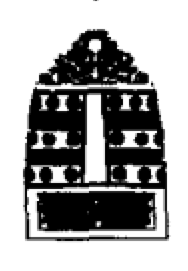
讲方法论问题，自然应当尽力扩大一切"硬件"的、"软件"的科学手段；应当根据目的与可能来选择可用的方法。有些同志误认为方法论的新、旧也是适用"淘汰制"的，那就把方法看死了。难道我们有了钢笔，就应废弃毛笔；有了优于钢笔的电脑写作，就应废弃手书吗？死讲方法论的先进或落后其实是无异于自缚手脚、划地为牢而已。

何况这里所指的"新"、"旧"方法论，其实并非同层次、

同角度之物，不能全与钢笔、毛笔一例相比的呢。

新方法固然好，但我们总该比“五四”时期的革新派成熟一些了吧！那时候的人，初涉新学，容易绝对化，不知道方法虽有新、旧，却不该以庸俗进化论的眼光把那新、旧强调到了不适当的地位。

第一、要学习人家的新东西，但不能采取赶时髦的态度。学术的进展不能像“时装表演”那样寄托其灵魂于流行样式、流行色中。一味骛新，反倒会永远跟在人家后面，步步跟不上的。要讲方法之用，是要以新为贵，但须知道其所以“日新又新”之故（对不起，这是我们传统中的一个极老的说法），懂得“量体裁衣”，新、旧并用，而且要识得、要谨防新东西当中也有假货的。



第二、比较音乐学发展到音乐民族学的出现，是一个极大的进步。我以为这是所有的马克思主义者都该衷心欢迎的一次飞跃。我以为对于各国、各民族的传统音乐说来，前者研究了“其然”的问题，而后者却进一步研究了“其所以然”的问题；前者只及其“本体”，而后者却能扩展了眼界，瞩目于这种音乐所由出现的社会历史背景问题。这是一个极不该遭到忽视的重大飞跃！

我衷心祝祷：我们千万别干“买椟还珠”的傻事。

千万不要把“扩展视野”变成了“转移视线”。研究人类文化以及民族生活习俗诸种相关问题，难道必须排斥音乐本身的型态学比较研究吗？这是相互为用而且相得益彰的研究，哪里是什么先进与落后之别呢？

须知，学术工作是不能当做只认“商标”、只看“最新型号”那样的“商品”来对待的。

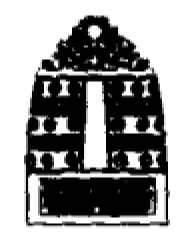
第三、“时装”过了时，除了毁弃，就只有“压箱底”了。学术与文化可就不是那样。君不见，中国“文起八代之衰”的“古文运动”，外国前追希腊、罗马的“文艺复兴”，都曾借

重于“翻箱底”的事业！两种“箱底”，一种是只曾炫惑一“时”的废品；一种却可光耀万世而层出不穷。在文化和学术问题上，哪里可以一如“市井之风”，而处以同样的“赶时髦”态度呢！

岂知某种一定历史时期中产生的方法论，它本身也会形成为一个变动、发展的范畴，未必总是“十年一贯制”、“百年一贯制”那么死的。

比较音乐学的方法、“型态学”的方法已经过于陈旧了，该淘汰了吗？

请问：艾利斯当年是怎样测定匀孔笛的？我们今天又是怎样测定的？我们仍会那样带着形而上学的脑袋瓜，把它测定为“七平均律”吗？我们自己提出“音乐型态学”的研究，是七十年代末、八十年代初，鉴于最新的考古发现，用来分辨传统音乐的“型态学”历史信息；到近年来并且因之发展到“曲调考证”工作的。这难道只是一种一成不变的“比较”方法吗？美国的西格蒙德·莱瓦里教授等在六十年代中发表的《音乐型态学》著作，对于相当数量的音乐分析学术语作了真正称得上是“基础理论”的研究，更新了许多重要概念，这也是“陈旧、落后、过时”的东西吗？恐怕有好些热衷于追求“时髦”的新方法爱好者们并不知道：德国的音乐学家们，有一个最新的动向，他们正在为运用高等数学进行音乐研究的“比较音乐学”从事着开创性的工作。敢说这是陈旧的、该淘汰了的吗？



做学问的人该明白基础深厚与发展无穷的关系。中国人讲实学，是一种可化旧物为神奇的革新催化剂；比之想乘直升机上天的“没根”行径，仿佛是一步一脚印挺笨的样子，可又实在是未可限量啊！

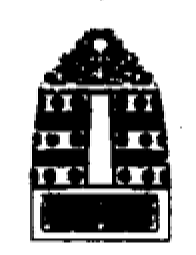
我没有再多要说的了。只想补充一点：坦白说，我也是个对于发扬王光祈音乐学遗产的必要性估计不足的人。这

些年来，我反复思考受益于杨荫浏先生之处，力图作一点体系化的工作，曾经到处提出"律、调、谱、器"的综合研究、系统研究问题。有的同志也曾将此说归功于我个人，因而使我自觉惶愧；但我也不过是觉悟到杨先生这一源头而已。这次会前，重读了王光祈先生的书，我才猛然一惊而醒——《中国音乐史》"律之进化"、"调之进化"、"乐谱之进化"、"乐器之进化"，这不是早就成体系地提出了"比较音乐学"的方法了吗？

也许可以说，我们久已不自觉地在先辈指引之下，走过了一长段路程。

但如早就是"自觉"的呢？岂不省却了许多彷徨与摸索！

1993年1月4日

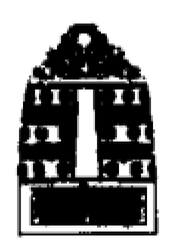


（原载《音乐探索》1993年第一期）

“二十世纪国乐思想研讨会”开幕式上的祝词

尊敬的各位代表、尊敬的研讨会东道主、所有的心在中国文化的同道者们：

我们今天这个研讨会，是一次难得的、汇集了海内外中国音乐学者们的盛会。感谢贤主人给我们出了个扣人心弦的题目，这是一个清王朝末年以至“五四”新文化运动以来的中国现代音乐家们已经为之思考、为之献身，其间已经将及奋斗了一个世纪之久的问题。



这一百年来，困惑着国乐志士的是些什么难题？我想，总结到最后就是两对矛盾：一是“古与今”的矛盾；一是“中与西”的矛盾。世纪初的中国人陷于这两对矛盾之中，而且深陷其间的矛盾交错关系，因而觉得错综搅杂，清理不出头绪，曾有一个无所适从的阶段。

那时候的人，有从闭关锁国境地中刚走出来的，把自大狂变到另一个极端，反而沦为民族自卑的丧失自信者，认为固有的中国音乐无非都是封建糟粕、靡靡之音，要想发扬蹈厉，鼓舞民气，只有舍此而借重西乐。

也有几种心存国乐、不肯认输的人：

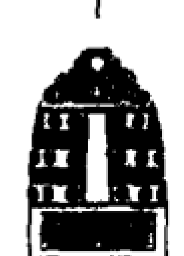
有的理性上相信中国音乐传统深厚，实践上却参不透古今关系，误悬书本上讲的“中和韶乐”古、雅标准，却认不

出身边习见的古传珍宝；

有的心知炎黄文化的音乐宝藏何在，却又苦于讲不清、说不出，守着原生矿石，又怕新法的冶炼、解析弄毁了原有的宝贵成分；

有人一意“折衷”，朦胧中提出“中西同源”、“中西同理”、“中西并存”，却不知处于区别与联系之间，面临具体问题之时，又将何去何从；

有人知道新法可以整理、光大中华旧物，但又一知半解，看不出新法背后的根本原则而误把西方人运用新法的结果，当做原因和“模具”，用来硬套中国音乐……



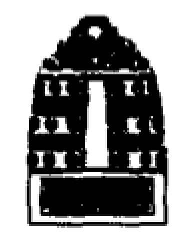
“古为今用”四个字未曾提出之前，也是“五四”之初，原就有人做过各种尝试的；不过，大多只把那个“古”，作了一次性之“用”，只以“出新”之物示人而不以“本源”告人，仿佛要此后万世只知有他这“改良品种”的“骡子”，却宁愿那“母本”良马绝种一样，把个“推陈出新”弄成了“推”掉本源，盖上了不打地基的“新”楼阁。岂知保留“本源”则其“用”无穷。

“洋为中用”四个字未曾提出之前，更是早有尝试者了。不过，有人把它颠倒了过来，做成“中为洋用”，用点传统音乐的素材，化出“黄皮白瓤”的“洋芋”，也总算有个“黄皮”了；也有的接受了“中学为体，西学为用”之说，误在中西之间作了形而上学的割裂，不知道无论是王国维，还是毛泽东，都知道“学”是不分中西的；“学”的发展，是人类文化经验的积累过程，它在发展中自有“出新”之处，而“中”、“西”之别则不过是“学”之所施——有关研究或处理的对象而已。

“推陈出新”，难道它的“新”、“旧”是可以只用“时装”观念的皮相比较来作识别的吗？中国经验：唐、宋八大家“文起八代之衰”的“古文运动”；欧洲经验：“文艺复兴”与“百科

全书派"整理古代与中世纪文化遗产的业绩，是"新的"还是"旧的"？巴赫的"根"在哪里？为什么不但古典派与浪漫派从他受益无穷，而直至当前的现代诸家仍然能够从他的作品之中得到新的启发？巴托克和佐尔丹·科达伊对于匈牙利民间音调的研究为什么能对近世的音乐文化史做出新的增益？中国的苏南"十番鼓"、西安"铜器"、"潮州锣鼓"……逊色于黑人文化和欧洲文化相交融的"爵士"乐吗？我们为什么不能像成为开创美国音乐新纪元的格什温那样，通过"爵士"乐种的研究，创造出自己的划时代的《蓝色狂想曲》呢？

几百年前的蒲松龄，给我们讲过故事：中国的僧人要去西方极乐世界取经，西方的僧人听说中国峨嵋、五台，黄金遍地，文殊、普贤如生。蒲老先生开玩笑说，中途相遇，互相交流一下，可以免去两相跋涉了。妙在两相歆羡而不自知所长。当然，"跋涉"应属必要而不可免，但是岂知：如"十番鼓"、"铜器"、"潮州锣鼓"者，哪怕"五四"之初人们习见而未以为宝，并且因为"新文化"的主者之视而不见，弄得凋零疲弊，颇有失落，但是即在现在，也仍可说是"黄金遍地"啊！我们还敢继续漠然视之吗？



我这篇"祝词"，为什么要用这么多的篇幅啰嗦这些话？是要列举"国乐思想今昔谈"，批判前人的失当之处吗？不是的。我们如果还能从中看出一点问题，那也是百年来前人的困惑以及前人的试验性艺术实践，使得我们得以多少摆脱掉"当局者迷"的局面之故；却不在于我们已经聪明了几成几分。以上这些论者的不同，当年也许冰炭不同炉，争得面红耳赤，视若仇雠；但在一个世纪过后，我们看来，却都是对于历史发展出过力了的。历史的车轮向南，迎着太阳飞驰，两边拉边套的骏马有向东南的，也有向西南的；虽有倾向于东和倾向于西之别，这不就是历史的"合力"吗？我

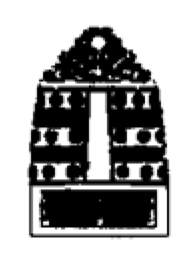
以为:甚至讲其中显然有误的极端,当初虽有无视于民族传统而主张“以西代中”者,他们的所为,客观上也还利于发展中国的现代音乐文化;但在历史论断之间,却有主流与非主流之别而已。

早先中国的“国乐”界,继承衣钵于古老社会小生产那个经济基础。先天未免就难于摆脱某些讲宗派、分码头、好偏狭的毛病。我认为现在已经到了杜绝这种“痼疾”的时候了,回顾以上所见,就有了第一个祝愿:

既为同道,愿开新风;歧见虽异,共襄其成!

我们讨论百年来的国乐思想问题是有前辈的先行者为之奠定了基础的。这其间,功莫大于三位名垂青史的人物:王光祈、刘天华和杨荫浏。

从思想家的角度,提出新国乐理想的是王光祈;



从演奏家、作曲家角度,为创造新国乐开辟了改进道路的是刘天华;

熔理论与实践于一炉,全面清理了中国传统音乐的基地,立足音乐遗存,为后人在古今之间、中西之间铺起了“立交桥”的是杨荫浏。

撑天负地的开拓者,王光祈、刘天华在此重担之下,献身而付出了不过中年的宝贵生命;杨荫浏多了半个世纪的巨大贡献也没有来得及见到中华国乐震惊世界乐坛的年代。但是,欧洲人从十四世纪到十八世纪,四百年为近代文化所做准备工作赢来了音乐文化的古典派和浪漫派高潮;我们才在战乱与动乱之中下了未及百年的功夫。何况论此基地之深厚,全世界又有哪一个民族或国家堪与伦比?

大会选定的这一论题,是一个伟大的重大课题!

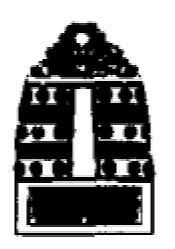
王光祈、刘天华、杨荫浏三位先行者为我们准备了重新认识这些问题的基础,我们虽然远远没有他们那样伟大,但由于他们已经铺好了最难走的一段路程,由于他们已经达

到了那样高的造诣，我们既能站在巨人的宽阔肩膀上来瞭望前程，为什么不能比他们看得更清楚，而认识得更透彻呢？

我们已经见到大会所收论文的丰富多彩的文目，有理由在此提出最终祝愿：

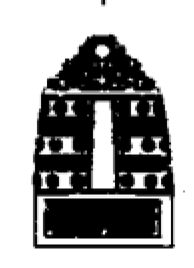
祝讨论会获得最新的认识成就，为国乐事业揭开二十一世纪的迎春锣鼓！

1993年2月8日，黄翔鹏谨以病余之昏
瞀顿首再拜，遥祝“研讨会”的成功！



“悟性”与人类对音调的辨识能力

——炎黄文化中几则有关辨音事例的提问

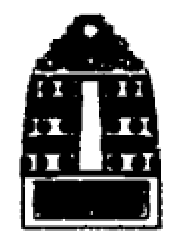


去年秋天，李政道教授在科技中心提到一位诺贝尔奖金获得者对于人类听觉能力的研究。这是一个极有启发性的示例，说明人们在习见而不察的领域中，还有许多远无人知的、尚待开发的广阔天地。我们对于人类听觉能力的认识，至今仍然知之甚少；如在艺术与科学的接壤之处，前来研究音乐听觉问题，恐怕就更将暴露出其间有关知识的贫弱了。

音乐听觉能力，历来是被作为天赋的艺能来看待的。有效的学习方法和刻苦的训练过程，也只能在因材施教的条件下用作一种助益，而不能无视于培养对象本身“音乐细胞”的有无。至于何谓“音乐细胞”，我们却又苦于无法界定。对于乐音高度的辨认，对于多个乐音组合而成的不同音调结构的辨认，耳聪者常常是“不假计算”地在顷刻间就能贯通全部乐音材料，而得“顿悟”。这种能力，往往还超越音乐的艺术行为，曾被移作他用。第二次世界大战期间，为了破译德国密码，盟国曾经尝试过借助于作曲家们擅长形象思维的头脑，用以代替数学家的严密逻辑，结果获得意外成功。可以说明，人类在这一方面的潜能，似乎至今尚有未

被认识之处。

中国文化在这方面就像一个早慧的儿童,曾在远古和漫长的古代社会中(也在现代和当前)表现出人对乐音世界的、特异的、超群的认知能力。“礼乐之邦”的称号虽然经历过封建卫道士们的政治利用和任意篡改,早已在种种玷污和涂抹之下掩盖掉了令人称羡的精神价值;但它留下的创造性文化财富(无论是乐律理论遗产或是精致的、珍贵的乐器文物遗存;更为可贵的恐怕还在人的素质方面——音调的听辨能力及其有关遗传因子的继承)仍永远闪耀着夺目的光辉。不仅如此,而音乐文物的一再发现,却又一次次令人吃惊地告诉我们:人们好像总是低估了早先那个历史阶段中的、人类已有的智商。



文化遗产的继承者们如对祖先估计不足,会犯“抱着金饭碗要饭”的毛病;至于拜倒在古人足下者,又会变成“抱着金山饿死”的邓通。我们两者都不取,而要研究一下:中国人既有的对于音乐音调的辨识能力,它是怎样形成为一种“悟性”的?这种能力又还据有多少潜在的未知天地?对于人脑的开发,是否也还具有若干重要意义?

只就最近一二十年以来音乐文物的新发现,以及重新审察音乐史与音乐实践中有关现象,提出了新问题的下列一些事例说来,就很值得人们深思。笔者愿借这次学术活动的机会,求助于科学家和音乐家们两个方面的探讨,藉以深入这些事例中的未解之谜。因而,这就有了下列事例的有关提问。

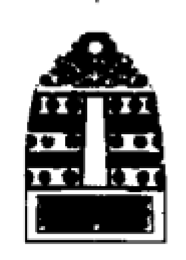
一、七千至八千年前的“贾湖骨笛”

1.在远古的年代中,这是不是人们已经掌握七声音阶的证据?

2. 这样完整的音阶结构，能否说明人类在对于音响世界的思维、判断能力上，已经达到了一种综合、分析，进行有序的选择的能力？

3. 能否认为这是一种文明现象？我们仅以可留下具象符号的文字之出现作为人类进入文明时代的标志，而忽略了实有具象音响却不能留驻于三维世界的乐音结构，这合理吗？能够心安理得地承认当时的人类仍然处在蒙昧阶段吗？

二、约三千至五千年前的夏、商石磬



1.《孟子·尽心》“禹之声，尚文王之声”，古人解释为“钟”，是否却应是磬？

2. 现有出土音乐文物中的石磬，最早的应数相当于夏文化的石磬。例如山西东下冯未经细磨加工的打制石磬。进入成熟阶段的代表器物，则可举著名的殷墟武官村虎纹大石磬。夏、商之间的这类“特磬”，大多具有与此二磬相同的音高——$^{\#}$C，这是一种什么现象？

3. 文献记载中有《史记·夏本纪》“声为律，身为度”之语。从上述文物的这一考证中，可否证明这段文字原是“信史”？能否说中国远古黄钟律的确立，正是人类科技史中创先对“绝对音高”进行“计量研究”，并且为之制定了音高标准的开始？

三、两千四百年前的“曾侯乙钟”

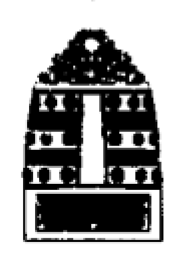
1. 听听春秋间“信阳钟”与古琴泛音乐段合奏《梅花三弄》，再听“曾侯乙钟”与古琴合奏《幽兰》，为什么“琴”、“钟”的合奏能够达到如此谐和境地，而却不像古书中那样，竟把

“钟律”记载成为众所周知的“三分损益律”了呢？

2.“曾侯乙钟”二千八百字的铭文，讲述了“钟律”所用“颟曾体系”生律法（这是我们先前并无所知的一种“多元综合”的“复合律制”，而远远不像“一元”的“三分损益”那样单纯与简明）。我们怎样看待在这二千八百字铭文中所进行的繁复的“运算”呢？它是数据精微的一种精确计算呢，还是一种以经验形态的方法却能获得准确结果的“运算”？盲乐师们能够凭藉听觉的直感，在顷刻间就找到需以繁复运算才能得到的准确结果吗？

3.蔡邕在《月令章句》中讨论先秦乐律时说：“古之为钟律者，以耳齐其声，后人不能，则假数以正其度。”说的就是这一回事吗？

四、一千三百年前唐代音乐的旋宫实践



1.朱载堉发明“新法密率”即“十二平均律”的计算方法，因而做出世界性的伟大贡献以前，除却何承天、王朴、刘绰等人曾以倾向于平均律的某种十二律律制做出了探索性的贡献以外，唐代音乐是怎样解决了五口“哑钟”虚悬不击的问题，而做到“十二旋宫，声韵无失”的？

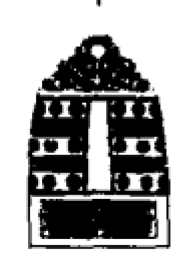
2.历代苦求解决旋宫问题的律学计算，“律历志”中不厌其繁，详载数据，而在宫廷礼乐中，始终不能解决旋宫实践问题。为什么反而是“新、旧唐书”全都不载律数，却在实践中见于官书《乐书要录》那样强调“以耳齐其声”的做法，解决了旋宫问题，达到了古代音乐史中的一个光辉灿烂的顶点？这能看做经历祖孝孙与张文收之手而在唐代达到的一种历史上超前实现了的“平均律实践”吗？

3.祖孝孙是范阳祖氏家族律吕历算技能的著名传人，是三百六十律的精研者，他怎么一朝“返本归真”地回到了

十二律的传统？张文收为什么既"依古断竹为十二律"又"铸铜律三百六十"？张文收和祖孝孙"吹律调钟"是在三百六十律中选出的十二律吗？他们是怎样做到"吹调五钟，叩之而应，由是十二钟皆用"(《新唐书·礼乐志》)了的呢？

五、近现代匀孔管乐器的"三十五调朝元"

1.中国传统音乐的曲笛、唢呐等管乐器多半包含筒音在内，具备七音。既不像1949年以后那样向平均律靠拢，成为"专调专用"，也不像改良了的加键乐器或欧洲现代木管乐器那样成为十二律齐备的平均律乐器。但它们既服务于中国音乐的十二律传统，却又怎样旋宫呢？



2.它们是"七平均律"的乐器吗？可是一笛、一管的那些艺人高手，为何又能一器转七调，或吞、吐哨嘴，或在吹孔上靠前、靠后，改变唇位呢？为什么曲笛的"凡字调"有时是E宫，有时却又是ᵇE宫？"乙字调"有时是B宫，有时却又是ᵇB宫呢？

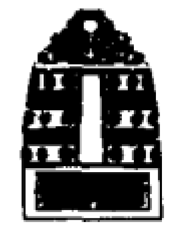
3.请听使用姜夔教授设计的电子教学仪来演奏了的《哭皇天》三十五调朝元曲。每次旋宫用同宫的五种调式，七次旋宫应该进入#F宫，再一个上五度，就应该进入#C了；意料之外，这却回到了C宫！这是怎么回事？

这是模仿艺人在不同孔位上控制各种律高的变化，因而在全曲中达到调高变换的特殊处理结果。每一个五度级的转移中，都事先处理了角、羽等音级，使之低于平均律14.3音分。随着在五度级的新调出现时，新调的整体"水落船低"，也就低了14.3音分。七个五度级，如此循环处理，#F宫自然低了100音分，实成F宫。七宫还原，回到C宫自然不成问题了！

4.创造这种巧妙方法的历史上的杰出音乐艺人们，曾经学习过律学的计算直至音分值的换算方法吗？恐怕这也还是直观的、经验方法的、一种整体掌握的在实践中“领悟”的过程。它的本源恐怕也仍与先秦钟律那种“同位异律”方法，以及广用变律体制，以变通形式对应于十二律旋宫实践的做法有关。

以上这些事例全都带有中国古老文化常具的那些特性。这些特性为什么在音乐艺术手段的认知过程中表现得特别突出呢？它们对于当代的文化与科技发展，更能贡献出什么新意呢？可惜我还没有能力应用现代科技的思维手段来对这类古老的智慧作出更为精确、透彻的描述。因此前文大体只在初步提出问题的阶段而已。

不过，我们似乎可从当代的音乐教育研究，特别是儿童的音乐教育问题上获得的某些深入认识得到启发：音乐训练作为某种感性的、直观的认知能力，或从整体上掌握认知对象的综合分析能力，是一种不可忽视的智商开发工作。



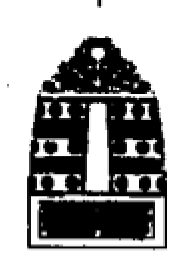
中国的古老文化在世界文化史上就是这样从人类的童年中走过来的。这种智商开发的历史，给我们中国人带来了认识世界的某种独到的能力，以及自己的解决问题的独特方式。我们能否从炎黄子孙的现状中看出民族素质的某些什么表现呢？

在音乐艺术的领域中，坦率地说，本世纪来我们只不过是努力在学习别人的长处，而在本民族的创造中渐有若干建树而已。但是，中国人在这一方面所表现出的潜力却是不同凡响的。我们在国际乐坛上已经多方面地表现出自己是数千年音乐大国的后代子孙，证明我们一旦做好了文化的、历史的充足准备，我们就会归还给世界一个光辉的音乐中国！

炎黄子孙们所想所求，仅此而已吗？不！

更重要者，中国人要带着这种特异的民族素质，在人类所创造的科学文化全领域中，进入历史高峰期的贡献！

1993年5月14日草

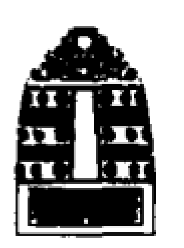




一位南音演唱家的自有特色的史论

——陈美娥《中原古乐》代序

我有幸结识汉唐乐府主持人陈美娥女士，是从十年前她的一次南音演唱开始的。清楚地记得她当年那执板当胸的形象，而印象更深的则是音乐的意境。这令我首先想到的是崔令钦评论任智方四女歌唱艺术的九个大字："发声遒润，如从容中来。"一切都是那样出乎天然，她的歌声，不像是"唱"出来的，而像是来自幽静之中，既有声而愈形其静，流自天际，却伴随着一种精神境界的闲雅。



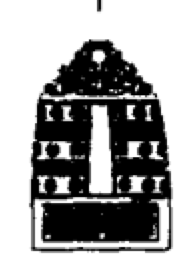
这是一种来源久远的、纯粹的中国风格。我不是说，其他歌唱家无人识得这种风格，但却要说，美娥识得，不仅识得，并且选对了合适的南音曲目。她的艺术感受能力和表达能力是有些超乎一般的。

十年后的现在，她又给我看了近著《中原古乐》上篇（理论部分），征询我的意见，并且嘱我作序。开始时，我是颇有怀疑——唱家也来写作史论吗？美娥也不因为我对这部书稿中若干史料与观点提出了异议便告退缩。她的坦然有如她的歌唱，"如从容中来"，这种自信感使我有些感悟：是否能从其中发现一些自己还未曾习惯的思路呢？

再复数四，我有点看出来了，她虽然不是史家，但对古乐却常常另有见地，而能说出史家之所未言。例如并不人

云亦云地来看待历史上的郑声;例如她批驳了简单地归鼓吹乐于一种“胡化”的谬说;例如稿中一反史书因袭之论,声言北朝亦用清商等等。这些看法,实在可说是真有透彻的见解。

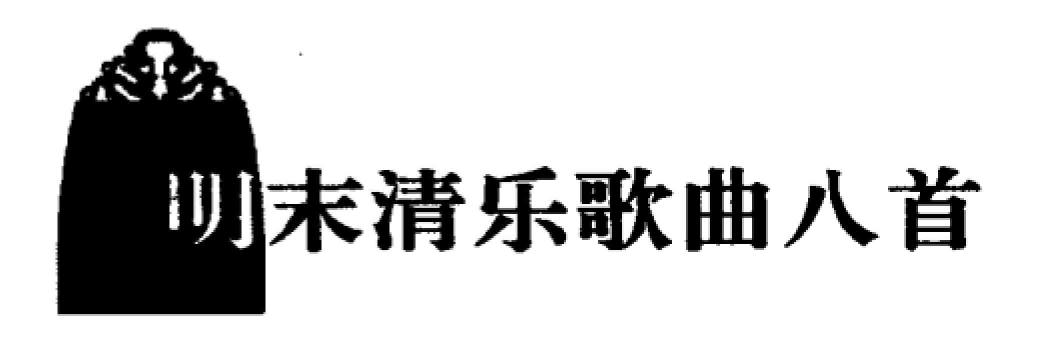
我以为,她是靠音乐家的直感来看待历史的,恐怕不好用我们对于历史研究从业者的要求那样来束缚她。也许,她在某处太不讲究史料的鉴别了,但从另一方面看来,倒也未必就不好。我看她断言周代已有“清商三调”的说法,可能倒是对的。从文献讲,“平调、清调、瑟调,皆周房中曲之遗声”是唐以后人的说法,现在并无任何根据可以说明这一论述必有所本。史家对待这种问题,当无确证之时,即使见有若干痕迹,即使“口未能言而心识之”,即使推论完全成理,也必持重而不肯贸然定论;美娥却无这种顾虑,敢于直抒己见。



我不敢说她的这些独具只眼的论断,全都一定正确,但却认为从事理论工作的研究者,应该尊重艺术家的感性之论,并且用它来打开自己的某些思路。学术上进行最后论断的深入探讨,责任反而应在我们理论研究的当行工作者自己身上。

所以,我敢在这里奉劝如我者流:似乎不必从自己的职业习惯出发,便将某些“戒律”(应该说,对于专业人员,常是必要的),用于“圈外人”中。反之,如果能从“圈外”汲取新鲜的思绪、论点,帮助自己打开思路,清泉潺潺,哪怕只获“一得”,岂不也是极好的吗?

1993年10月11日草



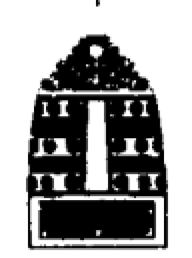
明末清乐歌曲八首

黄翔鹏辨识宫调、句式。据《魏氏乐谱》工尺、点板译谱：

敦煌乐
（小石调）

[北魏]温子昇 词

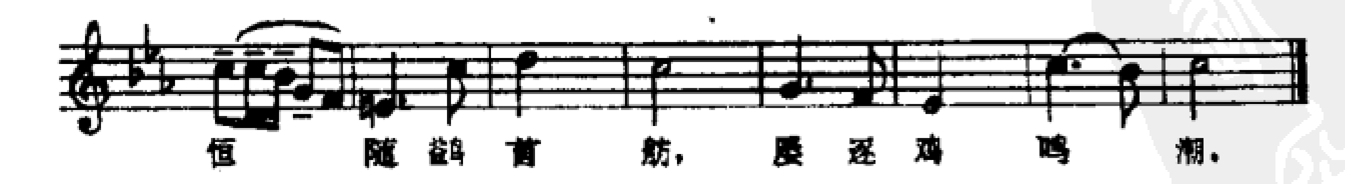




估客乐
（双角）

[南朝·陈]陈叔宝词



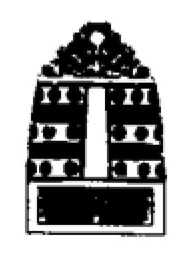


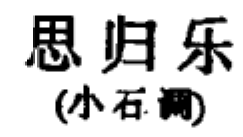
寿阳乐

（正平调）

[南朝·宋] 刘铄 词







思归乐

(小石调)

唐代已有曲词



江陵乐

（双角）

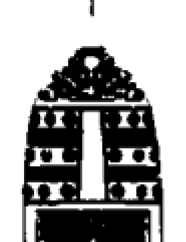




清平乐

原题［唐］李白 词（1）
改配［南唐］李煜 词（2）





白头吟

相和歌辞
《魏氏乐谱》
黄翔鹏译谱

皑如山上雪，皎若云间月。

闻君有两意，故来相决绝。

今日斗酒会，明旦沟水头，

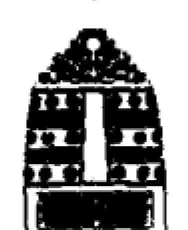
躞蹀御沟上，沟水东西流。

凄凄复凄凄，嫁娶不须啼。

愿得一心人，白头不相离。竹竿

何袅袅！鱼尾何簁簁！

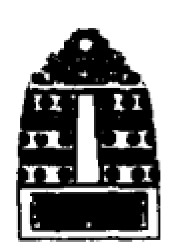
男儿重意气，何用钱刀为？



江南弄

[南朝·梁] 萧衍 词
(据原谱与“[illegible]”，补足“和声”)





译 谱 后 记

这八首译自《魏氏乐谱》的歌曲，原是为1982年第二届“华夏之声”活动凑趣的。本来没有下多大的功夫，活动过后也就放置一边了。现在重新拿出来正式发表，也不是经过一番深思熟虑就自信可以确认的意思，不过是由于有同一志趣者的怂恿，藉它面世的机会，提几个问题，以便与留心古代歌曲的同志来共同研讨，兼寓求教之意而已。

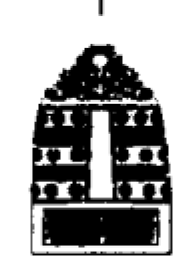
明代的胡震亨，作《唐音癸签》，极为怀疑作为“九代遗声”的“清乐”是否已在唐代失传。他做了有关文献工作、曲目研究工作后，证明：“史称唐时清商旧曲存者止四十四曲”的说法是不对的。

史家有一种职业癖性，说好听了是重视文字证据。讲唐代的清商乐部，就根据宫廷档案说话。乐部当中最后一个精通南朝清乐的乐工李郎子逃走了，于是就说“清乐之歌阙焉”。至于宫廷内其它乐部的乐工是不是还有会唱的，宫廷外面是否还在更大范围内流传着，只要没有落在文字记

载上，就不去管它了；不大肯像司马迁那样，行千里路，到处采访调查，考异述闻的。

胡震亨在这个问题上认了真，对我们很有启发。他所处的历史环境又是重见汉、唐衣冠的时候，对“唐音”的仍有遗存会有些实际听闻，不过是没有证据可言，不好落诸笔墨，只能在文献上作些翻案的考察。

讲到明代学风，常有“明儒鄙陋”之说。其实这只是问题的一面，是相对于胡震亨、李贽、冯梦龙、朱载堉这些杰出人物而言的。明人确实不像宋代那样对古代文化做过那么多大规模整理工作，又颇多拘守宋儒之说的、毫无创见的庸人。但是明代却较少宋人那种制造“假古董”的风气，较少“好古”，较少过于“敏求”，纯粹出于己意来武断古代学术问题的毛病。重自然，去雕饰，承认现实，有比较朴实的一面。



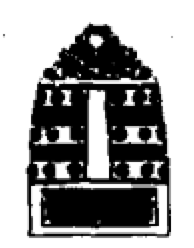
由于以上这些，我颇相信明末流传于异邦的《魏氏乐谱》中，包含着部分真正传自古代的歌曲音乐。只是因为它长期未曾流传于本土，就当作“日本货”看待，那就极不公平了。《魏氏乐谱》在日本是作为汉语诗词的教学辅助手段而相传的，不像其它“唐乐”（应该说是“唐人之乐”即“中国人之乐”）是经过日本乐工之手作为宫廷节目、作为艺伎音乐流传下来的。我认为它之作为明乐遗存，反倒更为可信。

其中，李白诗《清平调》，黄自曾用作《山在虚无飘渺间》的曲调素材，已为大家熟知，不必选入译谱了。我根据胡震亨之说进一步考查，认为“清平调”即清乐之“平调”。而且它并不是宋以后作了错误理解的“古平调”（姜白石以为是宫调式），恰可作为并非伪作的反证。

我并不认为这里选译的八首，都可肯定为歌词创作年代之时的“原配”。相反，其中李白词《清平乐》，连歌词本身都可断定为伪作。选择这一首，不过是用来研究“填词”之际在句式结构上出现 8+4 与 6+6 之类的差异时，如何填

人同一曲调的问题。古词《江陵乐》一首，曲调进行已经是剧曲风味，不像词乐。这是一首常被传诵的古词，音乐似是曲师之作。清代后来出现的一些"以曲歌词"作品，也是其例，并不是前代原有的"词乐"。

《敦煌乐》北魏温子昇的歌词应该是相当冷僻，不大有人知道的了。既不会有人附庸风雅来搞古词新唱，也更不会伪造古曲选到这首词作上来。《估客乐》和《思归乐》的歌词倒是流传广泛、容易被后人选来配曲的作品。但五代和宋代以后的人按照自己对二十八调的理解是不肯把"双角"处理为羽调式，更不肯把"小石调"处理为角调式的。日本的林谦三就曾按照宋人"七宫四调"理论把这首《思归乐》译作古音阶商调式（见《明乐八调》。照他的读谱，此谱中 f_1 与 c_1 都将作 $^{\#}f_1$、$^{\#}c_1$ 读）。我曾把此曲的译谱问题写在《唐燕乐四宫问题的实践意义》一文（见《中央音乐学院学报》，1982 年第二期）中。有心人可以比较一下这里所涉及的不同见解。



《白头吟》一谱标作"黄钟羽"，我把它译出来一看，却和琴曲《离骚》一样是"楚商"，使我大为惊奇。王僧虔早在公元五世纪时就说此曲是"楚调"。明代人即使知道什么是"楚调"，并且据而作伪时，也不会把它标作"黄钟羽"吧。

顺便解释一下，这八首歌曲的调高处理并不甚严格。因为《魏氏乐谱》基本上把工尺字作流动唱名读谱，但又常用移调记写。大约这是音乐世家历代积累下来的曲谱集，必然就包含着历代不同调高标准的影响在内。林谦三把它当做同一标准、严格有序的调关系来看，未免犯有"刻舟求剑"之忌了。

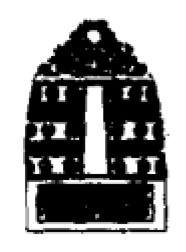
调关系中唯一统一使用的是二十八调调名，但据此也同样得不出调高的依据。因为唐、宋、元、明以来不但有四宫、七宫的不同理解之别，历代黄钟律音高标准也是不断变

化的。明代以来所谓“九宫”各调，其实都无有定的调高，只能另注“笛色”，便已充分说明了其中的问题。

所以，这里所译各谱，都不意味着确定的调高，我作为一个译谱者，承认自己的学力还不足以把它们的调高写定。

剩下一个还该说一说的问题，就是梁武帝萧衍作词的《江南弄》，《魏氏乐谱》中并无“和(hè)声”“阳春路，娉婷出绮罗”这一句。这是我从《乐府诗集》引《古今乐录》文中查出来补上的。

原曲“临岁腴，中人望，独踟蹰”，无论作什么样的演唱处理都煞不住脚。这使我大为起疑，很想探寻个究竟。查到《江南弄》的结构问题才明白，此曲须有“和声”，用“三洲韵”。这个“韵”字却非诗词的押韵之义，《乐府诗集》中“江南弄”词都不限一韵，也没有与“三洲”同韵的。意为音乐进行上的“落韵”。用我们的“行话”说，就是“帮腔”的结束句落在调式主音上，用来加强结束效果。把它加上后，果然就圆满了。



把这一例选译在此，用意是为古歌中运用“和声”找到了一个实例。

区区八首小歌，几乎半数是假古董(虽然至少是明代的真古董)，那半数还不敢肯定说都是真货。作说明倒有一车子话，当然是小题大作。本意在研究问题，就是我屡次说过的曲调考证问题吧，所以就敢公布出来就教于时贤了。

1987年5月

(原载《黄钟》1987年第四期)

《白头吟》移调改译的说明：

《魏氏乐谱》原曾含有明廷乐官所曾搜集到的前代“清乐”，其中各曲原有的黄钟标准，或其唱名体系(首调唱名或

固定名)，直至乐调名的归属，本非统一于同一体系的存谱。至于谱式或工尺字的写法却又另当别论。因为那是魏氏家族在从事汉语诗词教学的传唱过程中，采用现代工尺谱式记写之故。由于这种复杂性，对于其中具体乐谱的今译，除了多数应属明代太常乐制而外，其属宋元以前古歌者，自应慎重考证，才能收得“一把钥匙开一把锁”的实效。

旧译《白头吟》一曲，音调古朴，非明人所可造作；明代乐官又标以“黄钟羽”之名而未以“楚调”或“楚商”自相标榜，这也说明不是蓄意作伪。所以我是原按“清商系”琴律的“楚调”译谱的，但却有两个存疑之处：

一、1987 年 5 月写的“译谱后记”中已经说明“明代人即使知道什么是‘楚调’，并且据而作伪时，也不会把它标作‘黄钟羽’吧”，为什么记上“黄钟羽”了呢?

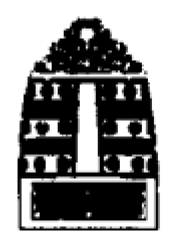
二、试唱会上发现它音域过低，是否原以“女中音”歌曲传世的呢(那在古代就有点不可思议了)?

1989 年，我进一步研究了晋北笙管乐，并进一步钻研了曲调、乐调考证问题以后，开始明白，汉、唐以来的清商乐不仅常用黄钟为 C 的标准，同时也还存在着另一个黄钟为 E 的常用音高标准。这就是“笙管乐”传统乐种中流传至今的种种古乐遗迹所能给予的启示。

《白头吟》的 1982 年译谱依据于黄钟为 C 时的“楚调”。

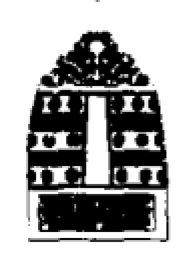
现在的改译是，依据于黄钟为 E 时的“楚调”。正是这一“楚调”，恰好可得明代太常律燕乐调“黄钟羽”之名。现在不仅弄清了改易调名之由，而且新译的音域也恰适合歌唱，就把两点存疑之处全都解决了。正逢论文结集，收有《明末清乐歌曲八首》及其“译谱后记”之时，因而附上已改新译，并作说明如上。

1993 年 10 月 16 日



舞阳贾湖骨笛的测音研究

1987年11月3日,我们一行五人,携带Stroboconn闪光频谱测音仪,在河南省文物研究所,对舞阳县贾湖新石器时代遗址出土的一批远古竖吹骨笛,选取检测对象,作了测音工作。由于这一批文物极为珍贵,研究价值重大,测音工作始终是集体进行的。吹奏者是副研究员肖兴华、工程师徐桃英。仪表操作是工程师顾伯宝。监测则由武汉音乐学院院长童忠良教授和我担任。



检测时从十六支出土骨笛中选定最完整、无裂纹的一支,器物编号为M282:20,七孔。此外,曾另取较完整的二支,但有微裂,试吹时稍闻坼裂声,即不敢再试。因此,入测音报告的只此一例。

吹奏方法,据骨笛的形制,用鹰骨笛斜出45°角的方法竖吹。为求发音最自然,避免出自主观倾向的口风控制,未请专业演奏人员参与,而由两人两次各分别作上行、下行吹奏,并列不同数据测音结果,以免偏颇。

测音结果如表一、二、三、四。

表中所示结果仅为测音的基本数据形式,并不能确知此笛发音能否构成音阶,构成何种音阶,其音阶共有几声。对这些数据资料还需进行音高标准的处理,才能确知它们在音阶上的本质属性。

表一

编号 1	↑行	↓行
1 孔	$^{\#}A_6-42$	$^{\#}A_6-42$
2 孔	G_6-40	G_6-50
3 孔	$E6+16$	E_6+21
4 孔	D_6+16	D_6+14
5 孔	C_6+24	C_6+22
6 孔	B_5-25	B_5-39
7 孔	A_5+8	A_5+13
筒音	$^{\#}F_5+44$	$^{\#}F_5+52$

注:7 孔表示该孔的大小孔同时开放

表二

编号 2	↑行	↓行
1 孔	$^{\#}A_6-15$	A_6-63
2 孔	G_6-36	G_6-63
3 孔	E_6+22	E_6+0
4 孔	D_6-1	D_6-1
5 孔	C_6+15	C_6+0
6 孔	$^{\#}A_5+49$	$^{\#}A_5+43$
7 孔	A_5-20	A_5-10
筒音	$^{\#}F_5-30$	$^{\#}F_5+29$

注:7 孔表示该孔的大小孔同时开放

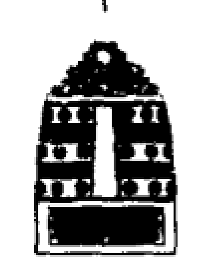
表三

编号 3	↑行	↓行
1 孔	A_6+36	A_6+14
2 孔	G_6-45	G_6-74
3 孔	E_6-4	E_6-15
4 孔	C_6+1	D_6-8
5 孔	C_6-12	C_6+5
6 孔	B_5-49	B_5-40
7 孔	A_5+9	A_5+10
筒音	G_5+28	$^{\#}F_5+32$

注:7 孔表示该孔的大小孔同时开放

表四

编号 4	↑行	↓行
1 孔	A_6-36	A_6-47
2 孔	$^{\#}F_6+3$	$^{\#}F_6+36$
3 孔	E_6-44	E_6-20
4 孔	D_6-51	D_6-20
5 孔	C_6-37	C_6+0
6 孔	B_5-60	B_5-47
(小)7 孔	A_5-14	A_5-12
(大)7 孔	$^{\#}G_5+16$	$^{\#}G_5-18$
筒音	$^{\#}F_5+16$	$^{\#}F_5+18$



以上为同一支骨笛由两人吹奏的测音结果。中国艺术研究院音乐研究所音响实验室提供。

由于仪器的读数标准来自现代乐器制造工艺中的标准音 A_4,即以每秒 440 次复振动作为音高基准的平均律参考系,故难以与远古的实际标准相合。如表 1 的 1 孔,按表中读数 $^{\#}A_6-42$ 看,似乎在全部音列中是一个不入列的怪音,但此音原可折合 A_6+58。如以 5 孔 C_6+24 为出发律的标准,即使仍按平均律看,它也是一个并不太奇怪的、只在高音区中偏高三十音分左右的大六度音。

试就全部数据作综合分析,第一步可确定 3 孔至 7 孔

(小)的各音音程关系：

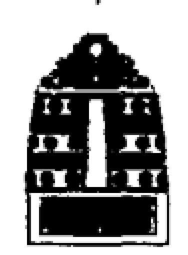
E_6，D_6，C_6，B_5，A_5。

它们无论从音乐的感性判断或从数据的表面值的合理程度判断，均已无疑义。又从吹奏实践中知道此笛最高两孔与筒音全闭时发音较难，试奏中出现的差异也因之较大。所以对这三个音所形成的各个音程关系必须作全面分析。

四次测试各按上、下行计算有关各孔间音程的音分值，各得八个数据；再按其平均值，可以判断其应有的音程性质，如表五。

表五

音程位置	平均值	应的音程性质
1 孔与 2 孔间	284 音分	小三度
2 孔与 3 孔间	244 音分	大二度略大
7 孔与筒音间	260 音分	小三度略小或大二度略大



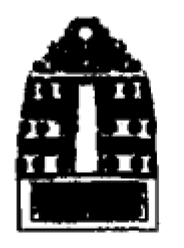
按音程性质的判断，补足 E_6、D_6、C_6、B_5、A_5 以外即第 3 孔以上、第 7 孔以下各音，应是：

第 1 孔，A_6。第 2 孔，$^\sharp F_6$。筒音，G_5 或 $^\sharp F_5$。

以现有测音数据与上述判断相比较，矛盾较大的只有表 2 第 1 孔的 $^\sharp A_6-15$、筒音的 $^\sharp F_5-30$，它们各占八个数据之一，可以说是因吹奏困难造成的误差。

至于表 4，第 7 孔位的大孔所发音 $^\sharp G_5$，我以为应系钻孔过低再打小孔进行校正的。从指法上说也不应该是音阶中的另一音级。

自筒音起，由低到高作音阶排列，并按工尺谱与宫商阶名标明两种可能性的音阶结构，即如表六。



表六

筒音$^{\#}F_5$ 或 G_5		7孔 A_5	6孔 B_5	5孔 C_6	4孔 D_6	3孔 E_6	2孔 $^{\#}F_6$	1孔 A_6	结论
工角	/	六徵	五羽	下乙闰	上宫	尺商	工角	六徵	清商音阶六声
	合宫	四商	乙角	上和	尺徵	工羽	凡变宫	五商	下徵调音阶七声

以上两种可能性的抉择，将取决于筒音的高低。这只有期望于完整骨笛在这一墓葬群中再次发现，以便进行音阶结构的比较。

如从中国古代竖吹管乐器的音阶排列方法传统样式取证，恰好以上两种排列皆有根据。并且，恰好也可以说，再无第三种可能的样式足以被认作最古的传统。

晋代的荀勖讨论制作竖笛一类的笛律时说过："角声在笛体中，古之制也。"(《晋书·律历志》)略有疑问之处在于荀勖所指，为古音阶之角。如果古制是只以筒音论角声而不论音阶，这支骨笛的音阶结构得以成立，那么反过来则将成为清商音阶渊源极为古老的一个重大证据。

第二种下徵调七声音阶是出土文物中已经证明先秦即有的音阶。文献记录中最早提及工尺谱的早期形式，即燕乐半字谱，陈旸《乐书》称之为"唐来半字谱"。这种半字谱用在竖吹的管乐器上，据《辽史·乐志》说："大乐声各调之中度曲协音，其声凡十：五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合。"其中，自"五"字至"四"字即自上而下、从1孔至7孔的七音；"六"、"勾"两声为背面开孔；"合"字即筒音，正是指竖管各孔全都按实之意，所以为"合"。

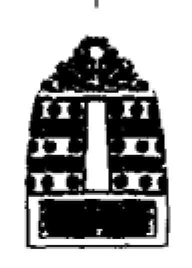
这支骨笛比起后世的竖吹之管，只是少了背面"六"、"勾"二音，正应是竖吹管乐器的祖制。

以上两种可能性的判断，必居其一。因此，我们的最后结论认为，这支骨笛的音阶结构至少是六声音阶，也有可能

是七声齐备的、古老的下徵调音阶。

许慎《说文》释"笛"字曰："七孔筒也。"与郑玄异。段玉裁说："大郑云五孔……然则汉时长笛五孔甚明。云七孔者，礼家说古笛也。"这段话实在是指竖吹之笛而言的。我以为这支骨笛，如求文献之证，考定器名，以最自然、最简单的命名称"笛"即可，不必旁求"琯"、"龠"等先秦古籍中所见之名，更不必就它的吹奏方法，易以后世的乐器之名。朱载堉《律吕精义》说："篴（即笛）之吹处类今之楚（即现名"潮儿"者）。"我们似乎不必因为一种祖先有了某种后裔，就要以其中的一种后裔之名来给它的祖先定名。

（原载《文物》1989年第一期）



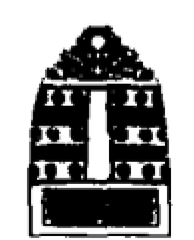




均钟考

——曾侯乙墓五弦器研究

曾侯乙五弦器已经出土十年，至今未曾考定它是否某种乐器或某种用途的用具。笔者以为它就是古文献《国语》中提到的、至迟于公元前六世纪已在周王宫廷中使用，并在秦、汉时失传了的"均钟"——一种为编钟调律的音高标准器，也是中国古代的一种声学仪器。



一、专为调钟而设的律准

"均钟"作为一种弦准调律器在先秦文献中的首次出现，见《国语·周语下》州鸠对周景王问(公元前 522 年事)：

> 王将铸无射，问律于伶州鸠。对曰："律所以立均出度也。古之神瞽，考中声而量之以制，度律均钟……"

我们必须注意，这一段短短的引文中已经有了目的、方法、用具三层意思，它们对于后文所作考证都有不可忽视的重大关系。

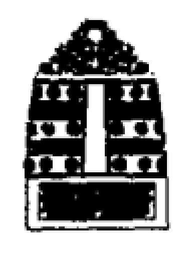
讲律的作用："立均出度"的"均"读作 yùn，指七声音阶各个音级律高位置的总体结构。如曾侯乙钟铭中详尽开列的各律音高关系，其作用主要即在"立均"，即确定音乐中所使用的某种音阶的调高。在这同时，不同的"律"又能表现

为一定的长度,即提出一定数据来作为音高的标准,这就是“出度”了。

讲定律的方法:文献说明是由古代的盲乐师传下来的,以音区适中的乐音为规范,根据一定度量体系来确定“律”的数据,这段话表示出周代定律用的尺度并非周制,而是“古之神瞽”传下来的前代尺度,用来“度律”(确定律长),用来“均钟”(为编钟调音)。

这里提到的“均钟”,同时也是一种定律的用具,即专为编钟调音而设的一种律准之名。

“均钟”的均字,作动词解时不读 yùn,读 jūn,意思是“调”(tiáo)。“均钟”作为调钟的律准,在东汉皇家的音乐机构中仍有所存,也许是年久失修了,也许是用法失传了,都不见正史讲到它的形制和应用。王先谦《后汉书集解》以为“均”字即“均钟”之简称,转引惠栋所述《国语》韦昭注:“均者,均钟,木长七尺,有弦系之,以均钟者。度钟大小清浊也。汉大予乐官有之。”① 韦昭是汉末三国吴人,他能对“均钟”作出这样的描述,当有所见,或有所本,但大予乐的官署收藏品中,近如为明眼人使用的京房律准,都已无人能知使用方法;更不论古老的、给盲乐师使用的均钟了。韦昭只知道“乐官有之”,除简略的性状而外,却说不出详情。也不能像《魏书·乐志》陈仲儒讨论京房律准那样推论出某些使用方法的设想。这任何进一步既是必然的结果,这种简略也反倒可以证明记述的朴实无伪。



依靠这一条简略的记述,我们仅仅可知:

1. 均钟是古代的盲乐师专用于调钟的律准。

2. 它是长形的木制器具。

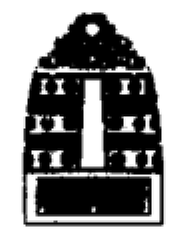
3. 器身张弦,但却不知弦数。

4. 据汉末人仍知的古代尺度,有七尺之长,但未言明是何代之尺。

这四点，给我们提供了形制考证的具体依据。

为了进一步追索“均钟”的形制，解铃须从系铃处，我们有必要弄清楚历史的烟雾，为什么会掩盖起“均钟”这样一种专用律准的真相？

因为，青铜时代的结束也带走了青铜乐器的盛世。作为先秦乐舞艺术高峰之代表的钟磬乐，经历战国、秦、汉的演变，渐渐让位给歌、舞、器各自独立发展的歌舞伎乐。过去只在王、侯宫廷中由盲乐师传承，别无私学途径的某些技艺，已经无人可知。所以，到了汉代，哪怕《汉书·礼乐志》仍然记载着“乐家有制氏，以雅乐声律世世在大乐官”；这个家族到汉代，对钟磬乐也是“但能记其铿锵鼓舞，而不能言其义”了。



历史的悲剧就是如此。如果1978年曾侯乙钟没有出土，或者虽是双音钟而在正鼓、侧鼓部并没有分别刻上宫、商音名，那么1977年大胆提出双音钟规律的研究成果至今还要被责备为“无稽之谈”吧[②]！

如果我们至今不知两千八百余字的曾侯乙钟铭，或者虽然能用现代汉字的样式把它书写出来，却不能解释它的乐律学涵义，那么又有谁能知道自古所说的“钟律”其实并不是秦、汉学者和后世人所讲的、唯三分损益法独尊的律制呢？

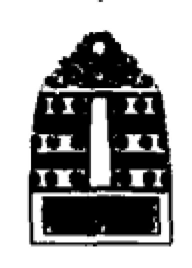
如果我们至今还不知道钟律的“献曾”三度生律法，那么还有谁能够确认先秦居然存在一种在数理逻辑上远远不像三分损益法那样单纯的律制？更有谁能相信：“均钟”作为一种仪器，却能神奇地把上述律制的多头绪的复杂运算化作简易的直观手法，只凭简单度量就能直接以所发音高提供所需各律的标准呢？

以上三个“如果”，说明秦、汉以后人不知钟律，不知专为调钟而设的均钟，确实是一种不同时代的、“文化断层”性

质的隔阂所造成的恶果。否则，均钟之谜早该大白于天下了。

历史的灰尘，掩埋了均钟的真相，我们只能耐心地准备条件，并采取层层剥皮的方式来揭露这种真相。好在先秦钟的双音规律，编钟的复合律制，有关律学史问题，有关乐器的性能与形制等问题，在最近十多年来渐有新的研究成果和新的发现问世。我们虽然不能在一瞬间打开古墓就掏出一把其上直接写有"均钟"二字的弦准来，但却可以凭借这些新知，层层剥落掩盖真相的那些历史堆积，看看能否得到什么样的结果！

二、均钟准器与后世律准之辨



均钟是先秦之时专为调钟而设的律准；秦、汉以后的律准却不是专为调钟而设的。秦、汉之初的青铜钟只在铸造工艺上仍存先秦时的某些习惯性做法，当时人虽然从"不能言其义"渐渐到做法上也不能知其详，总还不曾突然就离开先秦的双音结构过远；此外，无论从现有的测音结果或从文献材料看，此后的钟已经不再严守三度生律法的同体谐和关系，并且只作每钟一音来看待的了。

习惯上，这以后的乐律家仍多沿用"钟律"之名，而在实质上却几乎无人真正理解"钟律"。论律诸家弄乱了名实关系，公然把三分损益律或其调整形式与"钟律"混为一谈。

朱载堉总结汉以后的弦准之制，有汉代的京房（前一世纪）、北魏的陈仲儒（六世纪）、五代的王朴（十世纪）三家[3]。其实，京、陈只是一家。陈是为京房准作了入微探讨的。但无论从史料确凿、记载详尽而言，或从它们在律制上宗法于三分损益、脱胎于三分损益而言，这两家对于那些史无明文，或记载过于简略的其它律家所作律准说来，也完全可以

算得仅有的代表了。

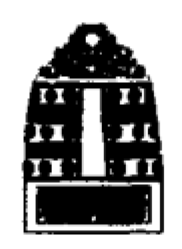
那么,后世的诸如此类的律准,能否和先秦的均钟同制呢?

可以说,律准的不同形制决定于不同律制的需求。我们既然已从曾侯乙钟的研究中知道钟律与后世所传的三分损益律之间大有区别,也就不难得知下列种种不同之处了。

大如瑟与小如琴之别

秦、汉以后律准宗法三分损益,取黄钟律管九寸、准九尺之说,以便三分法计算之用。汉尺皆在23cm以上,弦长必超过2m;如依律尺,以蔡邕铜龠尺计算,则将更为长大。

先秦均钟长七尺,这个数字显然不能给三分法的运算提供任何便利。周前的古尺皆短,按照时代愈前者尺愈短的规律,仅取最近周的商尺之较长者一尺等于15.8cm为例,七尺之长也超不出现有唐、宋古琴的长度[④]。



弦数与器身宽窄之别

秦、汉以后律准无论是广泛运用变律的京房、钱乐之等,又无论是限用十二律的何承天、王朴等,都以三分损益律的十二正律为基础,因此他们所用的律准,除作为基音即计算出发点的低音黄钟弦外,另有十二弦以应十二律,都是十三弦的形制[⑤]。

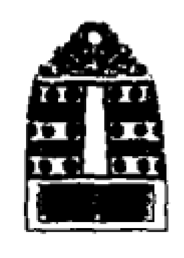
先秦钟律试从已知的曾侯钟律看,采用复合律制,虽有十二律位,却只是十二音名而其音高并不全用三分损益正律;其同位异律,倒又超过十二数的一倍以上。由于生律法的区别,可以说是:按其所用三分损益正律之数,设五至六弦已经够多,按钟铭所有律名与音名,设二十弦仍将不足其数。可知十三弦或十二弦都不是均钟之所需。此外,从韦昭描述均钟"木长七尺"可知均钟类似棒状,器身狭长,故可

不予著录宽度，这样却是不必张弦太多也不能张弦太多的[⑥]。

有无分寸刻画或徽位标识之别

秦、汉以后律准，或中央一弦，或自外向内计数之第一弦下，有分寸刻画，此弦必施轸而设柱，据其分寸刻画以之确定其它十二弦律高的计量标准。朱载堉所设计的平均律律准仍有三分损益分寸之刻画，名曰“旧率之道”，其“新率之道”借用琴徽的标识方式作金徽。

对这个问题，我们应该知道先秦时期占有钟磬乐的，只是“息于钟鼓之乐”[⑦]的诸侯王。在周王或诸侯王宫廷中掌管“成均之法”的大司乐也好，或具体掌握均钟从事调律工作的大师也好，却都是盲人。分寸的刻画，徽位的设置对他们说来，实在并无用处。只在秦、汉以后，宫廷乐工渐由明眼人代替了盲乐师之时，才有必要逐渐打破旧有习惯，改为明显标识。

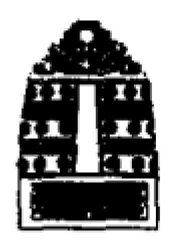


对这个问题理解深透而见解卓越的，要算东汉末的著名学者蔡邕。蔡邕父女的音乐听觉能力都有美妙的故事传世，唯其在实践中有此能力，也才得体会出察之入微的见解。他的《月令章句》至今可见佚存文字：“古之为钟律者以耳齐其声。后人不能，则假数以正其度。度数正，则音亦正矣。以度量者可以文载口传，与众共知，然不如耳决之明也。”[⑧]盲乐师用直观方法审听音高可以达到的精度，不是后人用精密度量方法可以超过的。艺术的精细入微之处，常非科学所可达到；至今最高级的乐器生产，亦必手工而不可被精密车床、自动控制仪器代替，即是明证。盲乐师使用均钟来确定律高，当然已经利用了弦长比值等数据的度量关系；但却不是经过目视、口数，再加计算来寻找弦上的位置，而是利用耳朵，不假度量，能在顷刻之间找到弦上的准

确位置。

如果我们理解了先秦钟律在计算上存在复杂性，知道它远比三分益一、三分损一的简单原则难于计算，就更容易懂得：如在弦上寻找钟律的颟曾三度关系，就并无统一标准的数度#能像三分法规范着五度关系一样地规范着各个不同起点的三度关系[9]。但是，盲乐师却能凭听觉轻而易举地找出弦上分段振动的各个节点(nodal point)，从而判断出钟律颟曾三度音的精确位置。中国古代文化中，类似这种驭繁于简的、直观的方法，诸如医术中诊断复杂病情的手段，往往以惊人的简朴，令人叹为观止，也都带有相同的特点。

分寸的刻画在均钟上不仅对于盲乐师说来是多余的，对于钟律的需求说来，采用三分损益律弦准那样繁细的刻画，也反而是无益的了。

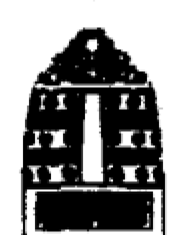


是否施柱如筝、瑟，是否施轸如琴的问题

秦、汉以后的律准，根据黄钟一弦的分寸刻画，"按画以求诸律，无不如数而应者矣"(《后汉书·律历志》)。"诸律"在"其余十二弦"上，则是"须施柱如筝"(《魏书·乐志》)，用这样的方法把按画好的声度转移过来的。王朴律准的各弦柱位，定好了尺寸而不再移动，所以曾被朱载堉讥评为"胶柱鼓瑟"，但也仍施活动柱码。可知，后世律准不论细微差别所在，他们施用柱码都是为了按画刻度求取一定律高的。至于先秦均钟，我们已知它无须刻画，而且更无类似177147这样的公用数据可以为之计量，自然不必使用柱码了。

至于律准是否施轸，这就很少能从文献中得出答案。在一般为演奏目的而设的弹弦乐器上，不设柱者如琴，一般是施轸的，这是因为改变调弦法时，如需较快地定好弦，必

须凭借琴轸的微调作用才可以快而准地取得稳定的音高；而筝、瑟一类乐器则利用弦枘固定各弦音高，其改变调弦法之作用，则不藉张力之变而全凭移动柱码以控制有效弦长的变化。律准则一般都无须改变调弦法。京房与王朴原文均未提及设轸问题，只有陈仲儒说过："中弦须施轸如琴，以轸调声，令与黄钟一管相合。"可以看出：作为琴家陈仲儒，虽然本人习惯于使用琴轸，他也并不认为其它十二弦用于调律时皆施轸，而施轸之弦则系下有分寸刻画者。他提出黄钟弦施轸的主张，看来是谨慎对待各律之本，求其绝对稳定的意思。看来，这只属于是否精益求精的问题；可以认为均钟与后世律准的施轸与否，未必就有什么原则性的区别。至此，我们对于均钟在形制上的需求，已经有了下列一些较前略进一步的理解：



1. 长度小于今之筝、瑟而类于琴。
2. 形体狭长，或可张有五弦、六弦(?)。
3. 不必有分寸刻画或徽位标识。
4. 不施柱码。
5. 施轸问题可以不算均钟器的必备条件。

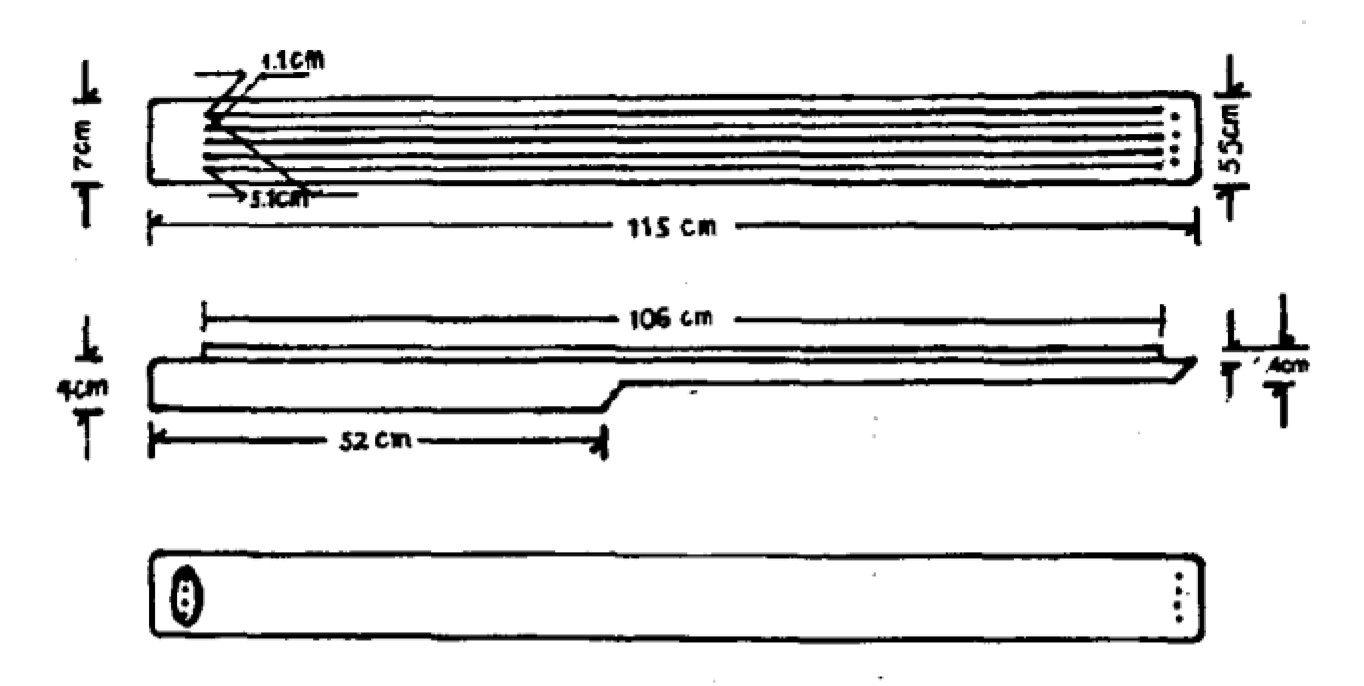
以上几点，除其确切长度和弦数之外，我们已渐渐看出均钟的一个大体上的轮廓，仿佛是"众里寻他千百度"一样，蓦然回首，看见了曾侯乙五弦器。仅仅根据这样一个轮廓，距离结论仍旧过远，但是已经可以把眼光集中在五弦器之上，作些审慎的考察。

三、准器与乐器之辨

曾侯乙五弦器出土已过十年，它的基本形制如上列线图所示者，早已久为人知。它是不施柱码的琴属乐器，是不设琴轸的筝、瑟乐器，还是左手持细颈、右手用竹尺击奏的

筑？或者，不是乐器而是某种用具？这些问题也应该有个初步结论，或能有所辨别的了。

[图一]五弦器线图：

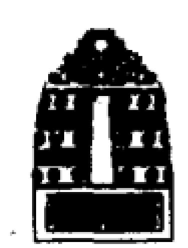


根据已知的情况，我们已可作下列讨论：

1.这一具五弦器的面板宽度是5.5～7cm，张五条弦，弦距在0.9～1.1cm之间。弹奏中，如果要讲“容指”，同墓的十弦琴平均弦距1.6cm已很勉强，更不说这五弦器了。如与唐代以来一般演奏用琴的弦距(弹弦部位)相比，更要窄一半左右，显然是不能用于演奏音乐的。

2.它的有效弦长是106cm，比一般演奏用琴的108～113cm，只差百分之四左右，如此长弦而岳山却低到0.35cm，弹奏时极难避免其弦索在振动状态下擦碰腹板，但一般演奏用琴的岳山却高达1.7cm左右，所差已经不成比例。

3.如果加用柱码来解决岳山过低的矛盾，又因腹板过窄而靠边的里、外二弦之柱码皆有一足无处可立；又因弦距过窄，音阶中级进之相邻二弦柱码难免又有挤叠、抬架现象的发生，事实上，如将各种使用活动柱码之弦乐器皆作岳山高度之测量，亦可发现并无低至0.35cm之理。同墓十二

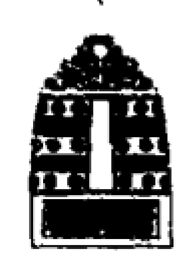


件瑟，岳山平均高度已在 0.7cm 左右。

以上三点如还只是一般地讨论五弦器不宜演奏之用，我们还可分别就它与疑似之乐器具体再作比较，更加论证。

琴、准之辨

这件五弦器除了弦长似琴、面板平直似琴之外，在性能与形制上却少有共同点。



此器非琴非瑟，因而首尾难辨。弦乐器凡横置无上、下者，称首称尾概从习俗。此器无考，论者一般都随其近似而定，如王迪等《漫谈五弦琴和十弦琴》[10]按琴制称其有弦库一方为首；刘东升等《中国乐器图志》[11]按瑟制称其有弦枘一方为尾，以无枘一方为首。弦乐器首尾之辨，以笔者之见，应与演奏者左、右手之操作相关。琴之雁足在尾，弦库在首；此器起雁足作用之弦枘与弦库（过弦槽），则同在一方。琴之弦库即其轸池置于右方，盖由左手拂徽而右手调轸之故；此器如用左手奏按、泛音，则由音箱只占半长之故，只能将弦库置于左方，而更无在此弦库中施轸之理，可知作用与琴不同。

也许，不设轸池也可强使琴轸施于无音箱一端，即右端的出弦孔斜面上。但以 0.35cm 之岳山高度，作为乐器亦仍不可弹奏；作准器，力求避免张力变化则宜轻拨；为辨别音准则静听；轻拨弱奏，即此岳山高度度亦并无任何问题。

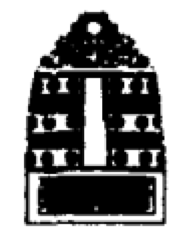
瑟、准之辨

这件五弦器的张弦方法如瑟，即琴弦一端作结。自无音箱一端经首、尾二岳引过面板，穿过音箱一侧岳山外方的弦孔进入弦库（过弦槽），贴其端头一壁而上，系于弦枘。正因此故，也就有理由被疑为筝、瑟一类乐器[12]。

这个疑似问题除了难设柱码已如前述者外，此器在其

它方面与筝、瑟亦无共同点。筝、瑟之作为乐器，其性能区别于琴者，在柱后可抑乐音之清浊，而长于振颤。“清庙之瑟，朱弦而疏越，一倡而三叹，有遗音者矣”[13]这句话，历代经师皆引申其意，附会经义，笔者则不愿苟同，宁愿直接作乐器性能之本色解释。要达到尾音有波状振颤的筝、瑟发音效果，除了用柱以外，还需要洪亮度优于琴音的共鸣箱，要有出音孔。所谓“疏越”，有一种旧注以“疏”字训为“稀朗”，用以牵合经义之反对极欲，借乐器构造背面的出音孔来讲“稀朗”是可笑的。实则，“疏”就是通，“越”就是琴、瑟底孔；《说文》释“琴”，用“洞越”写琴腹中空而通于底部之出音孔，这才是“疏越”的真义。“疏越”对乐器性能说来，十分重要，没有这个条件，“遗音”就不那么动听了。

筝、瑟当然也都有过体形较窄，甚至弦长也较短的形制。《吕氏春秋·适音》讲到朱襄氏之时，大约即传说中的炎帝时，为了安抚人们在干旱灾害中的焦躁之情，有人“作为五弦瑟，以来阴气，以定群生”。东汉末的应劭，大概还见过某种古本《乐记》，在《风俗通义》中讲到秦代以前就曾有过古时的五弦筝，记有今本《乐记》中查不出的“五弦筑身也”一句话[14]。根据现在可从古代图象中见到的筑与人体比例而言，筑的大小，连身及柄，全长不过一米有余，其筑身部分，大约不会超过六七十厘米。至今河北“武安平调”所用十弦轧筝，广西七弦瓦琴（一种运弓轧奏之筝），皆此长度。所以，形体短小的小筝、小瑟，只用五弦之筝、瑟，要说古制都曾有之，也都可信。但是，形体虽可窄、小，筝、瑟之区别于琴，筝、瑟之区别于准，总是由器具本身的性能决定的。现在这件五弦器的音箱不但难与筝、瑟相比，比起琴来又只及面板的一半；不但没有筝、瑟的“疏越”，连琴背开的小型“龙池”、“凤沼”也都没有。可以看出它的功能不在乐器音响的追求。作为准器，它的音响强度和延长余响的能力，在

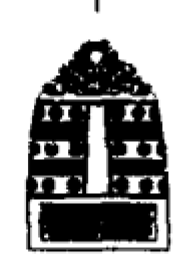


这样大小的音箱之作用下已经够用了，比如实验室中用于音叉的小共鸣箱，就是各面都封闭的小木盒，不必讲究要出音孔的。

春秋中期，周王宫廷中的大臣单穆公讨论铸钟问题时说过："耳之察和也，在清浊之间；其察清浊也，不过一人之所胜。"(《国语·周语下》)意思是：听音乐，感到它是否谐和，关键在音高；而判断音高是否准确，只要一个人审听就足可胜任。当时的并非音乐专家的单穆公都能懂得这个道理，为音乐听觉极好的"大师"们制作均钟之器，自然不需要太大的共鸣箱了。

筑、准之辨

人们都知道高渐离击筑"易水送别"的故事，但是，筑这件乐器却也失传亦久。为了讨论曾侯乙五弦器究竟是筑，还是准器，我们只好不惮其烦地先对筑的本身作些历史考察。



筑，是一种曾在战国、秦、汉间流行于民间的击弦乐器。大约在三国、两晋以后，由于歌舞伎音乐得到了更充分的发展，新起的乐器渐多，音响性能也渐趋优胜；清商乐歌舞中原有某些曾经称盛一时的乐器，有的渐形落后，有的被迫作了改进，也有的终被淘汰。这种发展过程到唐代曾进步到乐器制作工艺的一个高峰期，其间自有许多优胜劣败的现象一一发生。瑟是原先兼用于雅、俗乐的，到隋唐以后就只在雅乐中使用而知之者愈少，即宋时姜夔诗句所说"二十五弦人不识"者也。瑟，终于到了外、中、内三尾岳分组的柱码排列法都已失传的程度。筑，在先主要是用于市井自娱活动，并因之而进入俗乐歌舞的。到唐代就随着清乐乐部在宫廷中的消失而绝迹于宴饮场合，其命运颇与瑟同。筑在唐代编入雅乐，到宋时就只能在文献中寻访它的踪迹了。

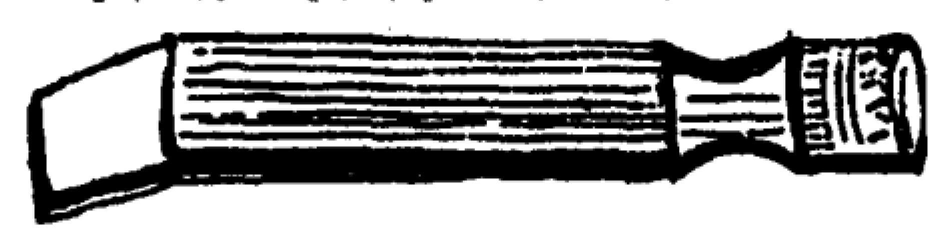
这样一来，后人对早期文献的理解或后来的记述也都生出许多矛盾或难解之处。要说唐以前的筑，又是曾在相和歌、清商乐中一脉相承，从未间断过的；一时之间，似乎弄不清宋代的描述何以会与西汉的击筑图象相差那样过远。

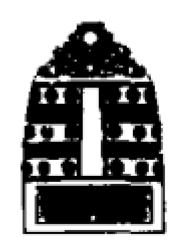
[图二]连云港西汉墓漆食奁击筑图象：



试将图二的西汉图象与图三陈旸《乐书》击筑图予以比较，就可以看出它们已可说是两种乐器。

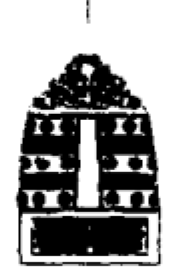
[图三]宋·陈旸《乐书》"击筑"图：





今本陈旸《乐书》所刻乐器图，诸如横放竖箜篌之图以充卧箜篌之类，甚多可疑之处。原因在抄本流传过程中复制原图甚难，付梓之际，凡遇其阙如者，书商常以意补之，因此多不可靠。但，仅就此图而言，却与陈旸《乐书》中两种文字描述皆不相违，应该算是基本可靠的。与此图有关的"击琴"图、"颂琴"图，却都不可为据了。

为了节省征引篇幅与比较研究的文字，下文将历代文献对筑的描述，按年代顺序列表如下，用以分析筑的形制变化过程：



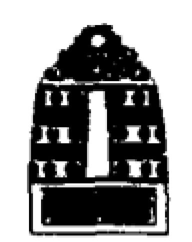
篇　　名	器　　形	弦　数	演奏方法与演奏工具
1.许慎《说文》	筑，以竹曲	五弦之乐也	从巩、竹。巩，持之也
2.刘熙《释名》			筑，以竹鼓之也
3.应劭《风俗通义》	状似瑟而大头	安弦	以竹击之
4.高诱《淮南子注》	筑，曲	二十一弦	
5.《汉书》集解引韦昭	古乐	有弦	击之不鼓
6.《隋书·音乐志下》	丝之属……三曰筑	十二弦	
7.《汉书》颜师古注	今筑形似瑟而细颈也		
8.《文选》李善注	似筝	五弦之乐也	
9.陈旸《乐书》	一、大体类筝，其颈细，其肩圆 二、形如颂琴，颈细肩圆，品声按柱	施十三弦	以竹鼓之如击琴然。鼓法：以左手扼之

表中，先汉的筑，以1、2、3、5诸说可与图二、图三合看，这是一手持之、一手以竹击奏之的“手持之筑”。

高渐离曾经利用它的“大头”共鸣箱，在其中灌了铅，使它真正成为“大棒”，企图抡起来打杀嬴政，如果非此形制，就很难这样预谋。

隋唐以后的筑，如6、7、9诸说，应该大体上与图四相近。这是弦数多、形体宽，左手扼弦、右手击弦的“平放之筑”。

估计，这种筑的共鸣箱既然宽大一些，音响效果应该要比先汉筑好一些，有关此种筑的形制描述中有些与先汉筑相承之处，如“项细肩圆”的样式，既可能是先汉筑大头长柄的变化，也可能是宋代“假古董”风气下，不得要领的一种拟



制之结果。但总归可以算作古代有过的一种未可厚非的“乐器改革”。笔者又颇为疑心，前述河北“武安平调”十弦轧筝、广西七弦瓦琴，也许就是它的遗制，不过改“击”为“轧”罢了。如图三的“圆肩”之处，也于击奏或轧奏运用竹片颇为方便的。

先汉筑和隋唐筑之间的变化，应该是市井自娱音乐与歌舞表演音乐之间不同要求的结果。邯郸、临淄、丰、沛的古代自由民，三五知己，自弹自唱是一种要求；它进入相和歌、清商乐歌舞伎之后，在初期可能还未有大的改革，后来在隋唐“清乐”乐部，或略早一点在南朝清乐的宫廷演出生活中，自然已有不同于秦汉时的要求。明白这个道理，对它形制上的演变及其异同，就不会茫然若失而无所适从了。

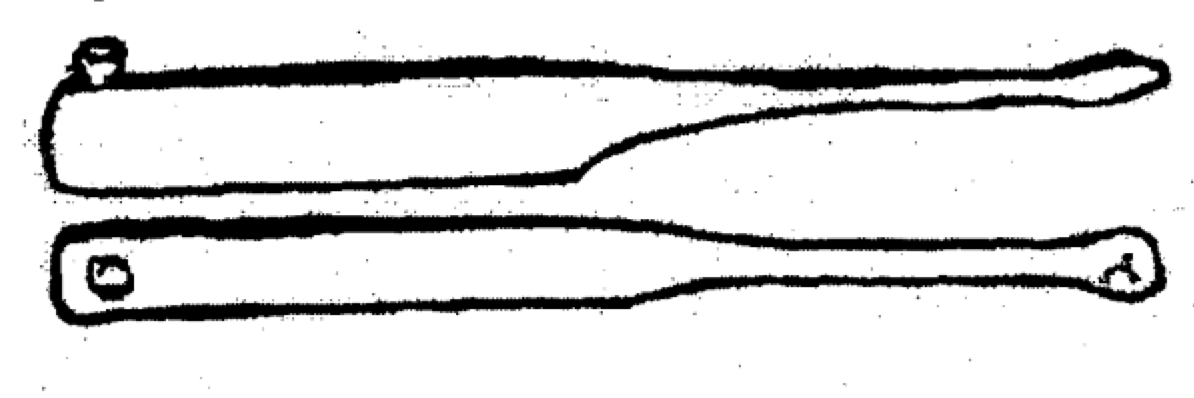
前表中可疑的描述，要数《淮南子·泰族训》高诱注：“筑，曲二十一弦。”段玉裁早已说过，许慎《说文》的“筑，以竹曲五弦之乐也”句“以竹曲不可通”。高诱此处的句法是照搬的；二十一弦之说如非刻版之误，更不详是否实有所据。如真，必另有形制，这样的“筑”，已经不可手持了。高诱不知乐，《淮南子》注中凡涉及乐、律之处，多隔靴搔痒或径作强解，此处可待考而暂置之。李善注不符隋唐之制，应是据古籍而注古赋，似承许慎、应劭释“筝”为“五弦筑身”而来。许、应二人皆言五弦小筝恰如先汉筑之“大头”部分。

前文不惮其烦地对先汉手持之筑、隋唐平放之筑作了形制考证，目的是为了贯通它的源、流关系，全面了解这些材料以详略互见方式提供出的各种细节。

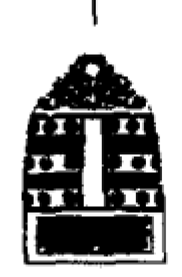
先汉筑的“似瑟”之说及其与筝相关的简略记载中，包含着陈旸的“品声按柱”细节。先汉记载筑的奏法，一手“持之”，一手“以竹击之”，未言左、右手；而陈旸所记“以左手扼之，右手以竹尺击之”，虽非“手持之筑”，却以它的源、流关系为许慎、应劭的简略记载作了补充。这样分析并非拼凑

附会，因为它所反映出的先汉以左手持筑柄的情况已有证据恰如图二所示，颇似今日之演奏小提琴者以左手虎口托琴颈(不同在于倒置琴身)将其它四指翻上指板按弦，如此“随调应律”，才得从事音乐的演奏。

[图四]马王堆三号汉墓明器筑[15]：







这样的手持之筑，当然可以奏出类似于后世轧筝的、却是改“轧”为“击”的音乐效果。不过，音量要小一点，音高的控制也会有一定限制，即是在所不免。但由于它是使用柱码的乐器，应用筝、翼的“柱后抑羽、角”的手法，还是有可能像记载中的高渐离那样，用五弦筑奏出“变徵之声”的！

按照现有的、对先秦“手持之筑”这样一些层层剥出的具体理解，已经可以对照马王堆三号汉墓明器筑的图象再作观察。

这是明器，并非实物而只是先汉筑的模型，但与图二互相参照，自有它的立体面目可以帮助我们认识“手持之筑”的真切形制，从而可以与曾侯乙墓五弦器详作比较研究。

如果不从器物性能出发，不从细节比较，而只从它的粗略的外形看问题，我们真是可以就把曾侯乙五弦器疑作先

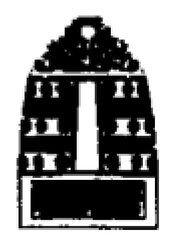
秦之筑。此前的研究者多作如此猜测，也是很有理由的。

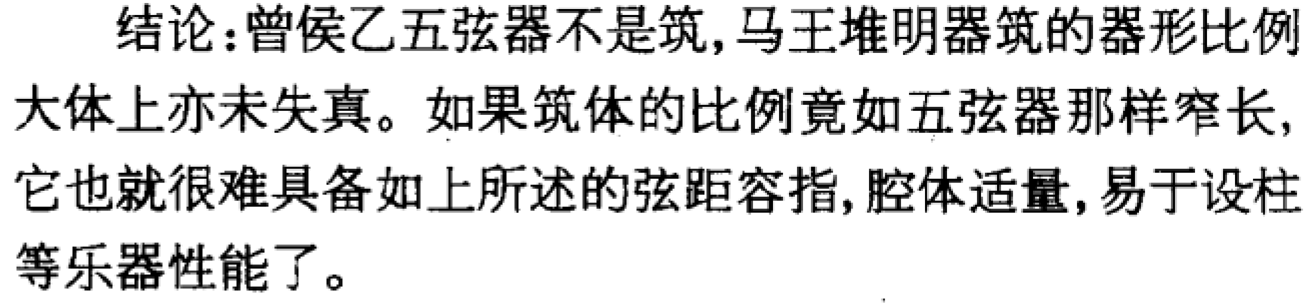
但是，京房、陈仲儒、王朴准的外形似瑟似筝，朱载堉律准外形似琴；我们并不可以把它们断作琴、筝、瑟一类乐器。

如果汉代以后人未得均钟真传，他们制作律准只能从演奏乐器中去寻找灵感，因而使得王朴准可以弹奏如筝，朱载堉律准可以弹奏如琴的话，那么先秦的均钟却不可能兼具这类性能。下文可以把有关细节的分析列为互相关联的三点：

五弦筑身问题

马王堆明器筑全长 33cm，当然只不过是一种示意而已，但如把它复原如曾侯乙五弦器那样的长度 115cm，按模型的比例，它的共鸣箱、即高渐离曾用以灌铅的部分，就将比较地颇有容量。在这样一张筑的面板上张五条弦又将绰有余地了。不但可以"容指"，也有地方可安柱码。先秦的五弦筝既然就是"五弦筑身也"，那么筑身的背板之上亦必如筝、瑟，会有出音孔的。





结论：曾侯乙五弦器不是筑，马王堆明器筑的器形比例大体上亦未失真。如果筑体的比例竟如五弦器那样窄长，它也就很难具备如上所述的弦距容指，腔体适量，易于设柱等乐器性能了。

大头细颈问题

图二的两汉筑是作侧面图象的。曾侯乙五弦器作侧面观时，确也同有大体相近的"大头细颈"。西汉明器筑作为一种立体模型却比图象优越，它可以给人们提供俯视、仰视角度的形状。它的细颈、即手持之柄的部分，无论从哪一个角度看，都要细于音箱、即其"大头"部分；不像从俯视角度看曾侯乙五弦器时，却是两端宽度所差无几的、两侧都作直线的窄长条状物。

这一点亦非明器形状之失真。因为斫制窄长条要比颈

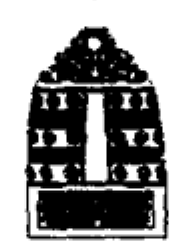
部内收容易制作，而制作者也不大可能徒劳于画蛇添足。

结论：曾侯乙五弦器不是筑，而马王堆明器筑的细颈却真正反映了左手持之以及兼可翻转左手四指、屈指按弦的需要。

品声按柱问题

图二、图四都不曾显出筑的各弦应用活动柱码的迹象，这应当是图像与明器的简略之故。自古迄今，凡是击奏、轧奏的弦乐器，甚至可以把陈旸《乐书》中附会而出的"击琴"之图包含在内，没有不设活动柱码或固定柱码的。手持之筑虽与轧筝、扬琴一类平放之器有所不同，但由于发音性能之所需，却不可能例外。

曾侯乙五弦器以它器身之窄，岳山之低，弦距之小，面板之平，难于如筝施柱。所以，我们的结论依然要说：曾侯乙五弦器不是筑。



曾侯乙五弦器的准器性能及其图饰之证

如前各节所分析，曾侯乙五弦器所不适于作演奏乐器之用的各点，却都不妨碍它作为准器而发挥应有的调律性能。我们已经无须一一复述前所论证，现在却有未曾涉及的一点重要关键之处，应予补充：首岳与尾岳的 0.35cm 的高度，对于乐器的演奏性能说来，虽然属于严重的"功能障碍"，对于准器说来，反倒是一种切合需要的"精密"要求。

从秦、汉以后按分寸刻画而施柱的弦准说，陈仲儒曾经提出一个重要的原则："其准面平直须如停水，其中弦一柱高下，须与二头临岳一等。移柱上下之时，不得离弦，不得举弦。"[16]柱高要和首尾二岳的高度相同，目的在于形成不离弦、不举弦，因而不变张力的条件，用以维持并提高音高不变、即无外加张力影响的准确性和数据的精度。

这对于不用柱码来架截一定分寸刻画的位置，而只凭

按音点在准面上截取有效弦长的先秦均钟说来，同样也是重要的原则。首尾二岳同用 0.35cm 的高度，对于 106cm 的全弦长度说来，几乎已是施用指法按音时"不得离弦，不得举弦"的极限高度或恰到好处的高度。过高则按音时必改变弦的张力，过低则全弦应能自由振动的部分将附着板面而抑制了振动，唯此才是琴类乐器的经验所在。古琴的首岳运指弹奏之处要求"容指"；而尾岳龙龈附近适于按音高度，要求"容纸"，即此分寸。唯其不是琴而是准，所以另端并不"容指"而以首尾二岳同用 0.35cm 的高度。

至此，除了本文第二部分论均钟与后世律准之辨的篇末曾提出的尺度问题与弦数问题，仍可再作详考而外，此处已可初步宣称：

曾侯乙五弦器即先秦之均钟。

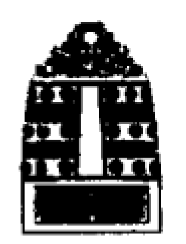
为了这个初步结论，这里再提出一个纹饰上的证据。

请看下页图五，这是器身部分两边侧板以及底板上的凤鸟图案。此外必须注意到的，还有本文未予引用的五弦器颈部纹饰——"夏后开得乐图"。该图作为一个有意义的发现，已有冯光生的专文论及[17]，不必在此重复。应该看到：在同一器具之上，适合采用装饰性图案的所有重要部位，全都充满了音乐神话题材的纹饰，这是很少见而且寓有深意的。

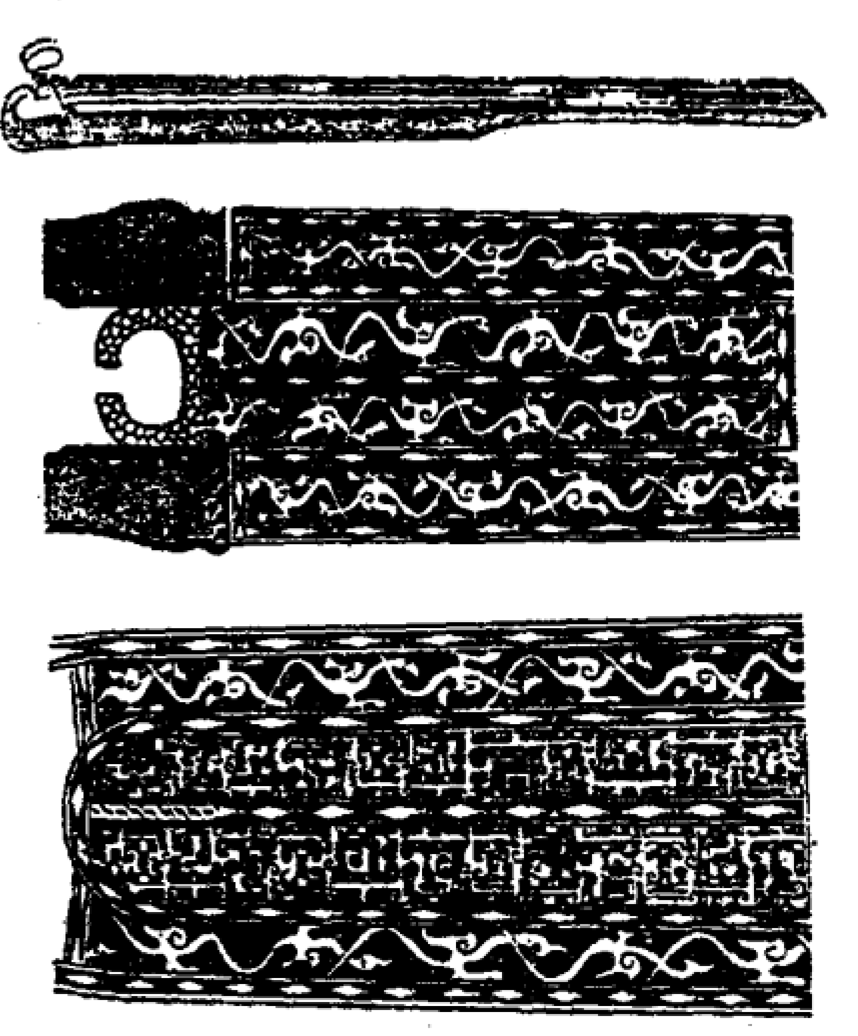
"夏后开得乐图"是中国神话中有关"乐"的起源的故事之一——天上的"乐"，被偷到了人间。

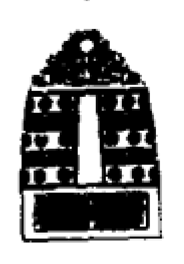
"十二凤鸟"则是中国神话中有关"律"的起源的故事——黄帝令伶伦去听凤鸟的鸣声，模仿六只雄鸟的鸣声，截竹制成六个阳律；模仿六只雌鸟的鸣声，截竹制成六个阴吕。这倒是人对自然的发现。黄帝虽是神话人物，却借人们自己的力量，把自然界的"规律"用到了人间。

[图五]五弦琴局部纹样：十二凤鸟图案。见《战国曾侯



乙墓出土文物图案选》。





具有典型意味的两个音乐神话，一个“乐”，一个“律”，用于调钟的均钟准器作为纹饰，真是再也合适不过。

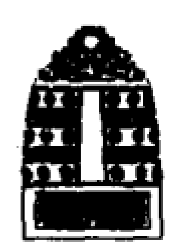
西周钟曾以凤鸟纹标识侧鼓音的敲击部位，也颇说明均钟准器上采用凤鸟纹饰的理由。当然，一般乐器如同墓的曾侯乙瑟上，也有采用凤鸟纹饰的，例如 C.32 号瑟的侧板即是。但就全体而言，却杂用龙蛇、凤鸟。这类图案的选择，因瑟而异，并非专门寓意。所用凤鸟之数亦不甚严格，上所征引之《战国曾侯乙墓出土文物图案选》(即图五出处)其第 11 页“瑟、局部纹样”，即为五对凤鸟，而非暗示十二律之意。

一般乐器采用音乐神话有关的纹饰，也是很自然的，但却少有如同曾侯乙五弦器上用得如此集中，占据器身重要位置如此之大的比例。如再细作观察，可以注意：这件五弦器所用凤鸟图案，由于版面关系应将下图右上角对接上图右下角，使下图右下角对接上图右上角，拼合起来才能看清

两边侧板与背板的衔接关系。这就可以发现两边侧板以及背板纹饰，再加上面板非音箱部分的两组，即严格按十二数构成的五组凤鸟。其各组之中，如再按首尾衔接关系合拢两端，则能构成纹饰上拼合无断裂的五个封闭的圆环。如此精心的设计，以及对于十二凤鸟的反复强调，已经很难认为它只是一种并无寓意作用的偶然组合。

本文前半部三个部分的论述，已初步考定：曾侯乙五弦器非琴、非筝、非瑟、非筑，并不具备乐器性能而有准器性能。它的外在纹饰也同样证明了这具准器对于调定钟律的寓意。在此情况下，本文后半部的考证工作，将集中于考定尺度，并就均钟何以需用五弦而必为五弦的问题作出回答。

四、夏尺考



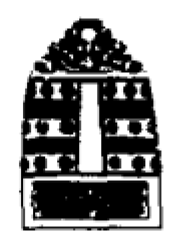
最早提到律与度量标准之关系的典籍，是《尚书》。古代研究律度计算问题的诸家，一般也都相信其中提出的“同律度量衡”之说，即音高、长度、容量、重量全都统一于“黄钟”标准的学说。

问题在于相信这一说法的后世算律诸家，本人实际上处于律、度、量、衡并不共用同一标准的时代，他们又并未实际掌握“三代”尺度的标准器具，因此先汉典籍所载的数据，无论是用以表达律的长度比例关系的“律数”，或是用以具体说明律准弦长、律管管长的“律寸”，又无论是采用确数或约数者，一概无从说明其具体尺度标准采自哪一代的哪一种尺。这无异于宣称：严格说来，律数也好，律寸也好，都已被看做一种比例关系。所以《隋书·律历志》论及魏晋以前诸家之时，敢说“虽尺有增损，而十二律之寸数并同”[18]。

这其间，王莽改制之时，假托恢复先周“同律度量衡”制度因而产生的刘歆铜斛尺，亦用于制律。但在实际上却不

过是始终浮动在23cm左右的西汉尺度标准而已。汉、魏以后，即蔡邕铜籥尺、荀勖律尺以后历代渐兴古尺的考证研究，各代的看法和依据不一，就产生了律尺与当代实际用尺(如布帛尺、营造尺等)不同制的做法。他们的考证各不相同，除了依据不一而外，又有政治上的原因，“历代雅乐不相袭”；还有一种迷信的说法，以为制礼作乐必用不同于前朝的黄钟标准，否则便是歌颂别人的祖先。因此，各代之间，黄钟高度皆有浮动。但这些自命为真命天子的君主，都是以自己真能恢复三代古乐，真能“乐成而凤凰至”[19]相号召的。虽然“尺有增损”各不相同，却自以为找到了三代的黄钟，明说的也好，不明说的也好，一般都指《史记·夏本纪》所载大禹“声为律，身为度”的律度标准之遗制。

我们的研究兴趣并不在历代君主的主观想法如何，也不在他们心目中的夏代标准是否真实。



我们需要研究的是：中国古代音乐的发展过程中，开始确定音高标准的时代，当在何时？典籍中记载为夏代，是否历史的真实？

夏尺和确定音高标准的时代

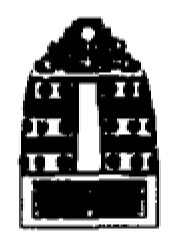
美国的音乐学家西格蒙德·列瓦里[20]认为人类在原始社会中即已具备听辨绝对音高的能力，它应当是生存斗争中关系于安全保证的必备手段。承认这一假说的合理性，“黄帝令伶伦作为律”[21]的传说就是可信的。但是，伶伦的传说虽早，由于记载始于秦代，已经掺杂了度量、计算的知识在内，而不只是听辨能力了。

我们只应止于相信：黄帝时期的十二律之说反映出人类文化的史前阶段中有辨别绝对音高的能力；这种辨别能力有可能发展到从感性上超过了自然音阶的识别阶段。必须说明：可以辨别，未必就是具备了予以客观计量的能力；

可以计量，更未必就是具备了能动地予以计算与应用的能力。不是伶伦的模拟凤鸟鸣声之说，而是《虞书》的“同律度量衡”之说，才是关于律的计量问题的最早材料；即使如此，提出度量标准问题也可以只是自在地进行感性计量，而非自为地就振动体长度问题进行理性计算的需要。

后世的许多乐律学家，多以各种努力探寻“夏尺”的绝对长度。他们既然相信《虞书》之说，为什么不把律长的度量单位归于“舜尺”却要归之于夏禹呢？

《史记·夏本纪》的有关记载应当是来源于“儒者或不传”而太史公尚能见，或当时尚可间接从先汉其它著作的转述中得知的先秦文献记载[22]。《五帝本纪》把“禹乃兴《九招》之乐”记为“帝舜之功”。《夏本纪》记载夏禹“声为律，身为度”的事例却是指帝舜选拔与任用人才时之所见而言；帝舜以天下授禹并使皋陶为之赞歌，在“荐禹于天，为嗣”之前就说：“于是天下皆宗禹之明度数声乐，为山川神主。”这些文献材料讲到律的计量标准时，归之于夏禹，是指禹在舜帝时的贡献；归之于虞舜，也是指舜帝任用禹之所为，所指都是同一历史进程，其间并无时代矛盾。



把曾侯乙五弦器看作均钟器，它的图饰之证是音乐神话中的十二凤鸟；另外两幅“夏后开得乐图”更可说明上述将夏代音乐与律的度量问题联系在一起的观念，恰正是先秦人的传闻，而非后世律家的杜撰之说。

考古学上虽然至今未得夏王朝之历史存在的确证，但在早商以前确有许多相当于夏文化的重大发现则已并无疑义。我们可以印证现在已知的考古发现而认识到：一定的绝对音高观念之建立，一定的律高标准之确定，如已表现于乐器制作之上，那就是能够对律度提出计量标准的时代，而非对于自在之物的单纯辨认的历史阶段了。

商代的特磬，著名的武官村大墓虎纹石磬，音高为$^{\#}C_4$

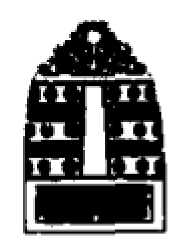
(音乐界常用符号为小字一组$^{\#}C_1$)。

距今约四千年左右的山西夏县东下冯遗址打制石磬,音高为$^{\#}C_4$。

相当于同期文化的另一种类型,即山西襄汾陶寺遗址的打制石磬,音高也是$^{\#}C_4$。

这些物证,证明夏商间的$^{\#}C_4$,曾侯乙割肄律的C_4,自古迄今中国七弦琴"宫"弦所定音高的C或$^{\#}C$,再一直到今天中西共用的中央C_4,恰都是古、今、中、外符合于人耳机制、人类声带机制之客观条件的"中声"标准。

古代记述中讲的夏禹"声为律,身为度"即是"同律度量衡"的某一角度的体现,也与州鸠论律所说的"中声"有关。"考中声而量之以制",州鸠指"古之神瞽"的职之所司;不过《史记·夏本纪》指的是这种音乐文化的历史进程始于夏代罢了。



现在留给下文的问题在于:夏以来用以制律的尺度,是怎样"以身为度"的? 又者,这种尺度能否从曾侯乙五弦器的尺寸之中得到互证呢?

丈夫布手为尺

"身为度"的计量方法,据传说和记载的不同,对身体部位的选择是大不相同的。民间有自肘尖至中指尖为一尺之说,有的文字材料也有把它说是"寻"的。文字学著作中有"十发为程,一程为分,十分而寸"之说,也有"度两臂为寻,八尺"之说。医家取指节横纹为寸,或又不取横纹而取节间;或以大指,或以中指为准;或据"寸关尺"诊脉部位与"鱼际"穴的关系划为分、寸,而又有不同解释:总之说法极其不一。这还都是略作举例,并非材料的详尽罗列。

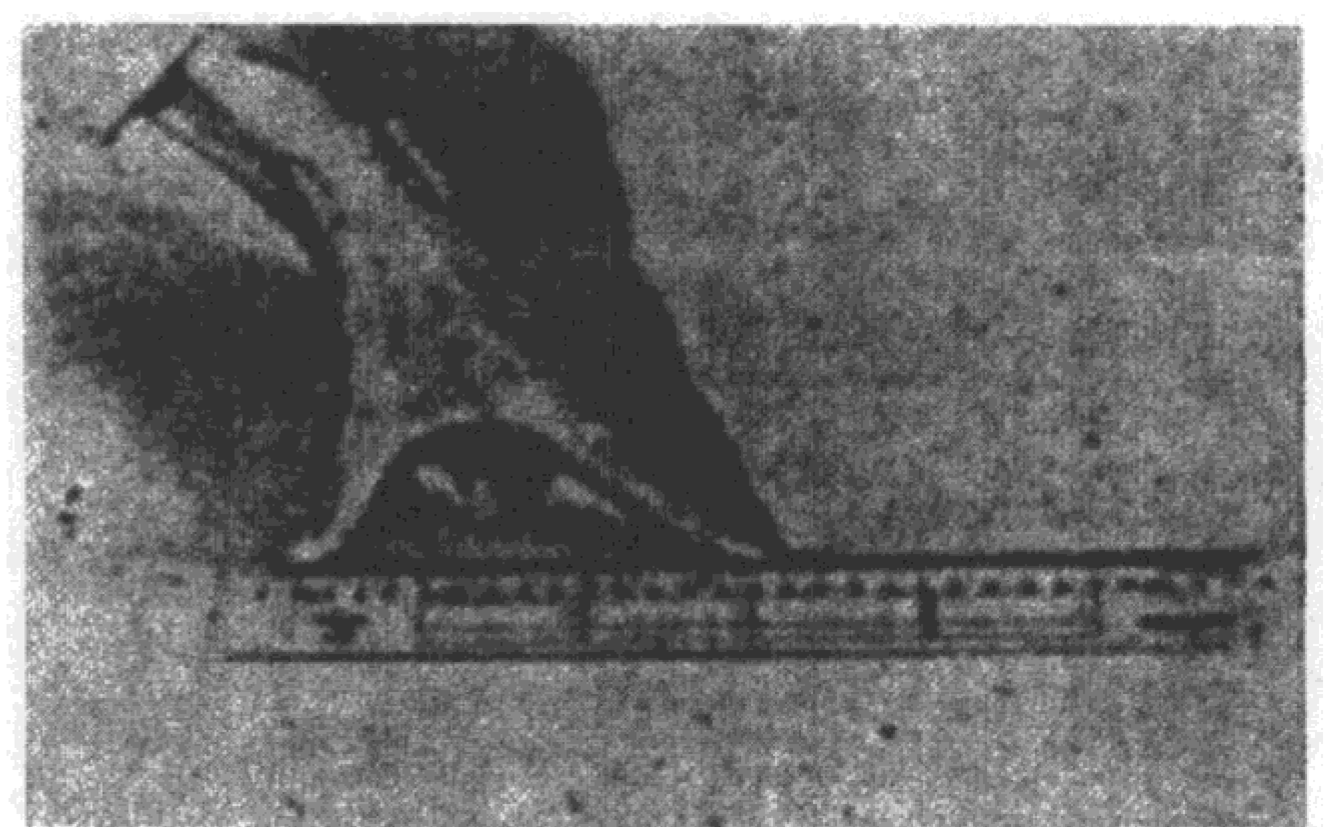
要从这样的纷扰中寻找出"声为律,身为度"的真实而具体的尺度,只有抓住典籍与材料来源的性质,用为判断,

才能避免无所适从之弊而从兵、工、医、农诸说之歧异中解脱出来，获得要领。笔者以为，要领还在：需从古代礼乐典籍之中查找根据。

唐人作《隋书》，引用过古本《礼记》“丈夫布手为尺”的话[23]。

许慎《说文》大约晚于《大戴礼》成书一个世纪左右，虽然并未直接引用“布手为尺”之说，其“尺”字字形作“尺”，却明白地画出大指与食指伸张之像。

[图六]布手为尺图：



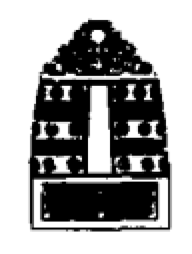
上列图片，是中国现代人一般中等身材者布手之像。张度约 15cm 强。这是一个短于商尺的长度。根据古尺逐代由短变长的趋势，可以相信这一长度离夏尺不远。第一个证据是中国历史博物馆和上海博物馆馆藏的商代牙尺：这两根牙尺传为河南安阳殷墟出土[24]，长度分别为 15.78cm 与 15.8cm。《尚书》孔安国“传”和郑樵《通志》都以为夏尺短于商尺，从现今已知古尺物证说，自商迄唐之发展趋势，例子也都由短渐长，可以相信“布手为尺”，即使因人而异，也不会离开 15cm 至 16cm 的范围。

第二个证据，许慎释“尺”字未提“布手”，释“咫”字却说：“凡尺之属皆从尺，中妇人手长八寸谓之咫。”恰可作为“丈夫布手为尺”之互证。

第三个证据出于流传至今的气功师所用“同身寸”的度量方法。屈第二指，从侧面观察中节，取与指背、指肚平行之居中部分被反八字形断纹截取之横度为“寸”，恰合本人“布手为尺”的十分之一长度。

最后一个证据，也是最重要的证据，同出于提供均钟之长七尺数据的韦昭，亦见韦昭《国语》注。

《国语》周景王二十三年单穆公曰：“夫目之察度也，不过步武尺寸之间。”韦昭注“步武”曰：“六尺为步，半步为武。”应该说明，贾公彦《仪礼注疏》并不同意“半步为武”之说，而认为“中人足迹一尺二寸为武，五武而成一步”，但这反而证明了古代礼乐制度中的尺度，一步即为六尺是没有错的。



至今按中等身材的中国男子，以不松不紧的步行跨度一复步验证，大约都不足一米，恰可相等于本人布手为尺的六倍。

因此，韦昭所指的“尺”即前所分析之夏尺，亦即历代律家所承认之古代律尺，其长度约在 15cm 至 16cm 之间。

历代对于夏尺的真切长度之考据虽然各有不同，而且例皆偏高地受本朝尺度的影响，而且相信夏禹是“长九尺有咫”[㉕]的长人；但都相信礼乐用夏尺，相信“六尺为步”，却可见千秋万世之传闻，真有不虚之处。

韦昭说：“均钟，木长七尺。”或作“均钟木，长七尺”。两种标点法，最多对均钟的长度作两种解释。一为木制的均钟，总长七尺；一为“均钟木”三字器名，“长七尺”指弦长。考之曾侯乙五弦器之总长 115cm，一尺应作 16.43cm；如按五弦器首、尾二岳间之有效弦长计算，则总长为 106cm，一

尺应作 15.14cm。这与前文对于“丈夫布手为尺”的考证，一夏尺之长当在 15cm 至 16cm 之间，恰恰不离左右，正合夏、商之制；比起周、秦以后，每尺均在 23cm 以上者，却有甚大差距了。

至此，已经再从长度上证明：曾侯乙五弦器，即均钟之器。

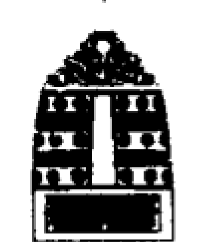
五、均钟五弦考

韦昭注只说“均钟，木长七尺”，没有说明“有弦系之”是几根弦。因此曾侯乙五弦器这五根弦的数量是否符合均钟的需要，仍然需要再作考证。

前文曾在第二部分根据乐律学史的知识推断：均钟“按其所用三分损益正律之数，设五六弦已经够多；按钟铭所有律名，设二十弦仍将不及其数，可知十三弦或十二弦都非均钟所需之制。根据这样的推断，要确知均钟的弦数，自有探讨未知事物的困难。由于先秦乐律文献之遗存者极少，现在仅有《曾侯乙钟铭》可以为证，仅有曾侯乙五弦器本身的乐律性能可以为证。为此，应从钟铭内容就其钟律问题进行如下考察：

均钟的定弦法，弦序如琴

钟铭宣示的宫、商、徵、羽，四颟四曾纯律大三度生律法，虽然是秦、汉以后不传的古代钟律，但这种生律法在音乐实践中却是以七弦琴艺术的定弦法、记谱法、演奏活动等形式付诸实际保存的。“琴律”虽然没有计算方法的理论总结，但却通过上述实践活动存留至今，可供我们研究。可以说：“钟律”就是“琴律”，“均钟”就是专用于调钟而有意略去了演奏性能的“琴”[26]。

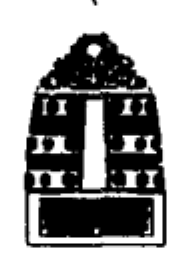


前文已论及，均钟并无如琴之演奏性能。此外，它的琴律性能却应该与琴相同。理由如下：

1. 今所见自唐以来演奏用琴有效弦长（即岳山至龙龈长度，名曰“隐间”）约108cm左右，而在110cm以内。曾侯乙五弦器首、尾二岳间有效弦长为106cm，与之所差无几，对于它们的按音、泛音等声学性能说来并无任何差别。

2. 古琴最低弦定在C_2（大字组C）左右，符合曾侯乙钟律标准音高姑洗宫C音。可知为曾侯钟调律使用的均钟，即已弦长约略相等，其宫弦亦必相当。

3.《管子》五音以108为徵，96为羽，81为宫，72为商，64为角[22]。五声之序为徵、羽、宫、商、角。这种自徵音起算的声序在古代乐律学理论中称为下徵调“钧法”[23]，恰是七弦琴“正调”自古相传的“钧法”，也正是《曾侯乙钟铭》按湆、太、正、少、反划分八度组位置的“钧法”[24]。



“钧法”在“均钟”的调律工作中，最低限度具有为同音确定高、低八度位置的意义，否则，就会发生八度位置的错乱。可知为曾侯乙钟调律的“均钟”之器，必应与钟铭的“钧法”保持一致。由此也就可知，曾侯所用“均钟”必应采用与古琴正调相同的钧法来定弦。

古琴正调定弦法，按七弦之数的声序是：

C D F G A c d

曾侯乙钟所用“均钟”采用同样声序，即相同钧法之时，应该用多少根弦呢？

换句话说，曾侯乙钟所用均钟是否五弦之器？这个问题应该详考《曾侯乙钟铭》所用的生律法对于正律器的需求、必然的约制。

四颠四曾音位何从而出

已知曾侯乙钟的钟律从周王室至若干主要侯国的不同

律高标准出发，皆可取得：宫、商、徵、羽、宫颟、商颟、徵颟、羽颟、宫曾、商曾、徵曾、羽曾等十二种不同音高。

已知这十二音，分别以姑洗宫、黄钟宫等不同律高为起点时，已经构成十分复杂的同位异律现象。

如果说，三分损益律发展到极端如钱乐之三百六十律时，它的几何图像仍只是限用一种生律法的、直线的单向延伸，那么钟律这种兼用三分法与纯律三度生律法的几何图像却是左、右、上、下各个方向都可从不同起点多次延伸的“钟律音系网”③。

[图七]钟律音系网示意图(部分)：

二次低列：羿颟 $^{\#}\underline{\underline{c}}$　宫颟下角 $^{\#}\underline{\underline{g}}$　峇颟下角 $^{\#}\underline{\underline{d}}$

一次低列：羿 $\underline{a}$　宫颟 $\underline{e}$　峇颟 $\underline{b}$　商颟 $^{\#}\underline{f}$　羿颟 $^{\#}\underline{c}$

基　　列：羿曾 f　宫 c　峇 g　商 d　羿 a

一次高列：宫曾 $^{b}\overline{a}$　峇曾 $^{b}\overline{e}$　商曾 $^{b}\overline{b}$　羿曾 $\overline{f}$

二次高列：誁宫 $^{b}\overline{\overline{c}}$　誁峇 $^{b}\overline{\overline{g}}$　誁商 $^{b}\overline{\overline{d}}$

在这个网上：

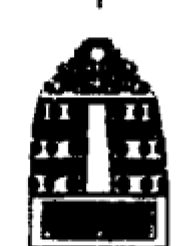
①钟律各音按图上位置均可就其上下左右继续生律。

②同列各音相邻者均为纯五度，音程距 702 音分。

③同名各音，每低一列皆相差 22 音分。

④斜线方向跨列之大、小三度音，皆为纯律大、小三度音；其大三度(如 c-e)皆 386 音分，其小三度(如 a-c)皆 316 音分。

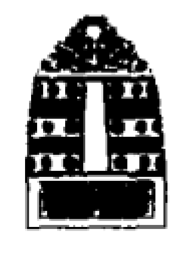
先秦钟律用上列音系网予以解释之时，以宫、商、徵、羽



四基为基列，则"颟"字的律学涵义为一次低列；"曾"字的涵义为一次高列；"颟下角"的涵义为二次低列或在"颟列"右方的同位异律"；"辪"的涵义为二次高列或在"曾列"的左方之同位异律；离四基之中心愈远，其律高之确定程度愈有变化而可作多种解释。

像这样兼含三分法和纯律三度生律法的复合律制，它的多元的计算，当分开来观察其间的比数（就某一局部），虽然也可说是相当简单，合拢来作总体考虑，却又比较复杂；因此如果采用三分损益律同类的弦长比计算方法，将无法像京房以后的弦准那样在中弦之下画出所有分寸。

所以，不论这种实际用律在琴的艺术中已经发展到何等高度，甚至到南宋的朱熹正式提出"琴律"之名、提出它的某些特点之时，也仍不曾出现周密的计算方法。

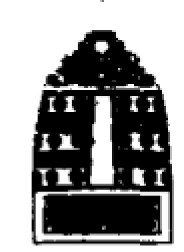


但是，要讲不经计算地找到发音的准确位置，直观地求得准确音高，却可以凭借具有琴律性能的弦准，依靠盲乐师的听辨能力，得之于瞬息之间。这实在是一种不运算而运算的、高速度高精度的古代智慧。

徽位（即节点）的重大作用

盲乐师把他的艺术生命全都安放在音响世界之中。他们对弦振动的理解，是明眼人无可比的；对弦中奥秘的掌握，是明眼人难得付出那么多时间去探索的。今人知道盲乐师的"大播拉戏"能在弦上找到不同男女角色唱腔，甚至不同乐器直至金属锣、钹的不同音色。从《淮南子》的论述中，可以看出西汉人知道："师旷之施瑟柱也，所推移上下者，无寸尺之度而靡不中音。"[31]"今夫盲者目不能别昼夜、分白黑，然而博琴抚瑟，参弹复徽，攫援摽拂，手若蔑蒙，不失一弦。"[32]这些话都不是蹈空之言。

虽然，《淮南子·修务训》中"参弹复徽"之"徽"字是否即



指琴的徽位标识，至今仍在争议中[33]，笔者却以为文字之考辨虽有益，但先汉之琴是否设徽，或虽不设徽而先汉琴师是否能识徽位所在，与此字是否确为琴徽之“徽”却应并非一事。

是否设徽？不待文字之争而应等待出土实物为证。是否识徽？则已有《曾侯乙钟铭》之钟律理论与曾侯乙钟音高之测音报告为证。

因为，我们无法想象，如果先秦盲乐师不识琴弦分节振动之节点所在（即七弦琴琴徽之位置），那么钟律的颟曾三度体系又将从何而来？

当时还能有什么样的仪器设备，什么样的计算方法，可以调出曾侯乙钟这样高精度的伟大成果？

请看曾侯乙钟颟曾体系的音律和五弦器各个节点（即徽位）上的按音是怎样地若合符节：

［图八］ 五弦器各节点之按音：

节点之弦长比	1	$\frac{5}{6}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{1}{2}$
相当于琴上徽位	空弦	十二	十一	十	九	八	七
可判断节点位置之谐音（harmonics）	基音 c	g^1	$\underline{e}^1$	c^1	g	$\underline{e}^1$	c
一弦按音	c	$^{\flat}\bar{e}$	$\underline{e}$	f	g	$\underline{a}$	c
二弦按音	d	$\bar{f}$	$^{\sharp}\underline{f}$	g	a	$\underline{b}$	d
三弦按音	f	$^{\flat}\bar{a}$	$\underline{a}$	$^{\flat}b$	c	$\underline{d}$	f
四弦按音	g	$^{\flat}b$	$\underline{b}$	c	d	$\underline{e}$	g
五弦按音	a	$\bar{c}$	$^{\sharp}\underline{c}$	d	e	$^{\sharp}\underline{f}$	a

盲乐师是凭借触弦时可发谐音（harmonics，琴律术语

称"泛")的位置来寻找节点的。据北宋沈括之言,中国古代声学理论中亦称之为"节"[34]。在这些节点位置上弹奏按音就可以得出颟曾关系的各音。从上图可以看出:

1. 空弦与十一徽互为颟曾关系。

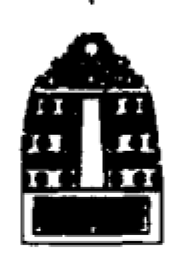
2. 九徽与十二徽互为颟曾关系。

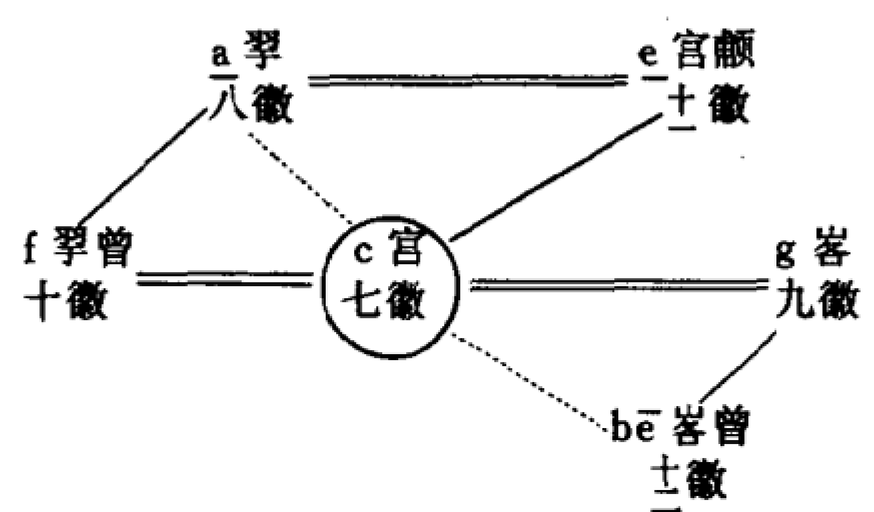
3. 八徽与十徽互为颟曾关系。

这种不假计算之劳的便利与准确,超过三分损益法细量尺寸、乘除计算、小心定点之劳不知简易若干倍。

再看各徽按音与其空弦音之关系,实可参照图七钟律音系网之示意,表现为如下图式。

[图九]一弦各徽音系网图式:





这是 c 弦各徽的颟曾关系。其它 d、f、g、a 各弦七至十二徽的音系网关系,都同理而莫不如图所示。凡以空弦音居如图七徽之核心地位者,其余各徽皆依相应位置,可得图八中相应音名与阶名。

至此,谜底已可揭晓。因为,如将曾侯乙五弦器按图八基列之各音作 c、d、f、g、a 各音而定五条空弦,则已可得宫、商、徵、羽及其四颟、四曾十二音之全部调律法。真所谓多一弦则不必,少一弦则不足;均钟之必用五弦,以此钟铭乐律关系之具体分析,已经无须再寻他证。

至于图七所示二次低列、二次高列等边远之音,如需过

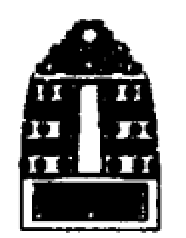
细精求，则可分别按照一次低列或一次高列为均钟调定空弦音，其空弦与各徽之关系则必向音系网之上端或下端移动，而如图九之各徽相对关系得出新产生的音名和阶名；如按等和声(Enharmonic)关系求其近似，则索性连这一重调空弦的手续亦可免去。

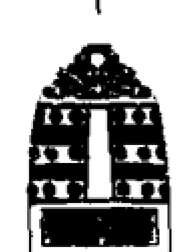
这里涉及到另一个重要课题，即如何按钟律之数理逻辑读通钟铭全文的问题。其中应该包含少量的文字校雠工作、全部标点工作，及其有关律学体系问题的详细解释与计算验证等。但这已经大大越出了均钟五弦器的考证范围，只可另作专著写作了。

五弦器作调钟的正律器，还有最后一个证据。

正因为它一共有五条弦，在其五弦的各徽上可以呈现出正如图八列出的全部基音与四颟、四曾之音，我们可以追究：均钟何以不同于演奏而只用半截音箱？何以舍弃一徽至六徽的按音而不用？

请注意，这具五弦器并无彩绘的素面面板当两岳正中处，亦即有无音箱之分界处，绘有唯一之断纹，此处恰当二分之一弦长，即七徽徽位处。这是有意识地只用一半徽位的设计。因为，自七徽而至十二徽皆位于音箱之上，皆可以左手按之而取音；其右方则虽有指板而置于悬空之地，不能按弦取音，盖以右手轻拨弦线，无须按实，因此不同于琴。此外，凡是深知琴音的人都可知，自一徽至六徽，其徽上之按音全为左半部所有各音之重复，除了八度组的差别而外，并无多出的不同音程关系。再者，高音部分之同于低音区音程关系者，其弦长分寸亦随音高而渐密，不如低音区取音准确，更容易发生误差。这已充分说明均钟五弦器"虚其半器"的形制实在是一种深明音响原理而符合均钟性能的科学设计。





参考材料

一、《文物》1979年第七期，湖北随县曾侯乙墓发掘简报及其专辑。

二、《音乐研究》1981年第一期，随县出土音乐文物专辑。

三、丘琼荪《历代乐志律志校释》第一分册。中华书局，1964年第一版。

四、朱载堉《律学新说》。人民音乐出版社，1986年冯文慈点注本。

五、黄翔鹏《中国古代律学——一种具有民族文化特点的科学遗产》，载《音乐研究》1983年第四期。

六、黄翔鹏《音乐考古学在民族音乐型态研究中的作用》，载《人民音乐》1983年第八期。

七、黄翔鹏《律学史上的伟大成就及其思想启示》，载《音乐研究》1984年第四期。

八、黄翔鹏《中国传统音调的数理逻辑关系问题》，载《中国音乐学》1986年第三期。

九、黄翔鹏《中国乐律学史》，《中国传统乐律学》，《琴律》。见《中国大百科全书·音乐卷》。

注　释：

①吉联抗辑译《春秋战国音乐史料》所据《国语》一本只有出自韦昭的另一注。解“钧”字曰：“钧，所以钧音之法也。以木，长七尺，有弦系之，以为钧法。”这是从另一角度，讲“均钟”在定律作用中，确定八度组位置的作用。吉说：用“钧法”所得的全部音律，即现代音乐术语“一个八度”里所有的音。此说正确，因为“钧”字在州鸠论律这一文中又分别作“大钧”、“细钧”时，确为低音区、高音区八度组之意。这段引文不但可为“均钟”的调律作用再作佐证，并将在本文第五部分论及，故附注于此。

②指被迫推迟到1980年，即曾侯乙钟的全部材料已经公之于众

以后，才予全文发表完毕的《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》。

③见朱载堉《律学新说》卷一，"立均第九"。

④一般皆在 130cm 以下，而以 124cm、120cm 左右者较多。

⑤有所变化的，如梁武帝"四通"，不过是把一器变为四器，每"通"三弦，"四通"合计仍为十二弦。

⑥丘琼荪先生注《后汉书·律志》"候气"之"听乐均"句以"均钟"解之，案曰："此与今之一弦准(琴)同。"先生理解均钟形制亦如长棒状，但相信均钟是独弦，即如物理声学实验室所用之 monochord，这仍是按照单一律制的理解来看待先秦钟律的。

⑦见《墨子·三辨》。

⑧《乐书要目》([日]羽塚启明校异本)卷五。

⑨对于并不熟知律学知识的读者说来，须作说明如下：三分损益律计算《管子》五音，可按"四开以合九九"、即 $3^4=81$ 起算，计算十二正律及其继续生出的各变律，可从 $3^{11}=177147$ 起算，皆可以正整数形式得出所有各律的比数。这在中国传统律学理论中称为"律数"。对于实际发音的振动体的长度(如弦律的弦长或管律的气柱长)则称为"律寸"。为求"律寸"数据之精确度，则一切"律寸"均据正整数之"律数"比例算出，这是因为 177147 这个数字出于因子 3 的乘方，在三分损益律中具有"以三为法"的保证作用之故，所以后世弦准的刻画度数皆可以它作为产生各律时划定各弦有效弦长的计算依据。《律学会通》的作者吴南薰称三分损益律为"简律"，正是这种简单、共通原则的反映。但在颟曾三度关系各律的"计算"中，却不可能简单地仅以如"三"这样的数字作为一个单一的公因数，用来计算不同起点上所生各律的有效弦长。

⑩《音乐研究》1981 年第一期。

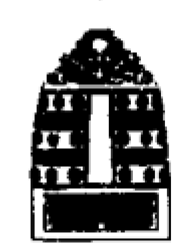
⑪轻工业出版社，1987 年第一版。

⑫吴钊、刘东升《中国音乐史略》图十二，以"筝"为图题，但附以问号。

⑬见《礼记·乐记》"乐本"篇。

⑭见段玉裁《说文解字注》五篇上·竹部·筝。

⑮线图据刘东升等《中国乐器图志》摹出，照片为音乐研究所图



片室藏之另图：细颈部分特写。

⑯见《魏书·乐志》。

⑰《江汉考古》1983年第一期。

⑱见《隋书·律历志》"和声"一节。主要指《汉书》、《后汉书》"律志"之数据。

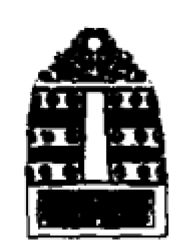
⑲见《宋史》卷一百二十八。

⑳纽约布鲁克音乐研究学院教授，《音乐型态学》一书的主要作者。

㉑见《吕氏春秋·适音》。

㉒参见《史记·五帝本纪》"太史公曰"一段文字，引起太史公"好学深思，心知其意"者，当有《尚书大传》等以及《大戴礼》、《孔子家语》等类后来所收罗之材料而于今人已为不可见之佚文者，其直接由太史公得之口传者，自然更是今人不知之事。

㉓中华书局版《隋书》卷十六，402页。其文不见今本四十九篇之《小戴礼》，亦不见于佚存本《大戴礼》，当出古本《大戴礼》，即《礼记》八十五篇之佚文。



㉔见文物出版社1984年版《中国古代度量衡图集》2—3页。

㉕罗泌《路史》。见朱载堉《律学新说》。

㉖先秦钟律问题属近年来最新研究成果，迄今尚无集中有关论著之专书问世，其中已整理为系统理论者为《中国大百全科书·音乐卷》"中国乐律学史"、"中国传统乐律学"、"琴律"等条目释文，虽已定稿四年、五年不等而《音乐卷》仍正在排印中，因此，对均钟器之考证中遇有关此种知识性问题时，可能会给读者带来理解上的一定困难，但本文除以尽可能简略的提要就考证所涉随文阐述外，实难越出范围占用过多篇幅，为此并请就有关问题，分别就篇末所列参考材料查阅之。乐律学史问题：材料之五、七、九；钟律与琴律问题：材料之六、八、十；正律器、律准问题：材料之五、七。

㉗见《管子·地员》。

㉘见本文第一部分注①及"钧法"涵义之解释。

㉙参见本文参考材料二《曾侯乙钟、磬铭文乐学体系初探》第一部分§4"八度组定位尺"及[图Ⅰ]；第二部分音域的太、正、少体系和管子法新音阶系列。

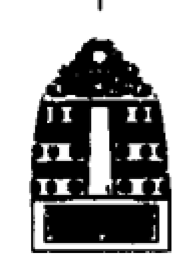
㉚其基本原理见 Tanaka Shohei《Studien im Gebiete der remen Stimmrhg》(1890)与 Thoruald Kornerup《Musical Acoustics based on the Pure 3rd System》(1922)及本文参考材料八。

㉛见"氾论训"。

㉜见"修务训"。

㉝指《中央音乐学院学报》1986 年第四期郑祖襄文《"徽"字与徽》、《中国音乐学》1987 年第三期饶宗颐文《说琴徽》、1988 年第一期许健文《西汉有琴徽吗?》、1988 年第三期郑祖襄文《再谈"徽字与徽位"》等。笔者以为应即指琴徽而言,作徽识之义者;为免在本文中旁生枝节,因而置之不论。如上举"氾论训""师旷"句言瑟柱,而"修务训""盲者"句则言琴徽,《淮南子》全书此种譬喻,触处皆是,章法全同,虽不足为证据,亦在此顺带提及以供参考。

㉞见沈括《梦溪笔谈·补笔谈》卷一,乐律第五三三。



补注:"均钟"定名之由

《均钟考》在 1988 年曾侯乙编钟专题会议上发表以后,蒙冯洁轩同志提醒:"韦昭注实注'均'字,本意这种调律器原名为'均';现在并不作为'均'字之注看,定名却为'均钟',而文中未曾说明所以然之故。事涉关键,不可略而不详。"这是极为中肯的建议。谨致谢忱,并作补充说明如下:

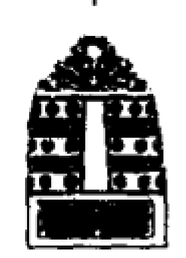
《国语》韦昭注:"均者,均钟,木长七尺,有弦系之,以均钟者……"此语见于今本"立均出度"处,应非韦昭原义,盖系错简。吉联抗《春秋战国音乐史料》,注《国语》至"立均"之"均"(yùn),不引此注,有理。"立均"之"均"为音乐术语之抽象概念,作器物解则不通。韦昭注"度律均钟"一语时,今本在"均钟"之"均"(jūn)字下存"平也"二字,作调钟之动词解。上注或原接此处,如:"均,平也;均者,均钟,木长七尺……"这是先注动词,再转述动宾短语引出调律之器的,并不是直接把正文中"度律均钟"的后二字作为名词词组看待。有可能是后人不察,以为正文"均钟"既非名词,此注不

应在此，遂致移位。

这虽是笔者的盖然之论，但反复核查州鸠论乐全文，寻其义理，舍此而外，已无他处可安此注。

清代经学家惠栋是一位有学问但后人对他又颇有微词的、有点食古不化的注家。他引用韦昭这段注，也是把"均"字作单音词来调律器解。这是用于解释《后汉书·律历志》(候气)"陈八音，听乐均"的"乐均"时，释"均"(应作 yùn 读)字的。

把"听乐均"解作听辨调律器的音高是讲不通的。表面上看来，弦准似乎要受寒、暑、风、雨、燥、湿的影响，而有清、浊的音高变化，这样注解也像是有理。但是弦的张力本来是个可变量，它作为标准器来使用，每在用时都要根据"黄钟律管"的音高来定调弦的起点，哪里又听得出它自身在不同季节中的清、浊呢？"乐均清"与"乐均浊"的差别，又将到何处去寻找客观的参照系呢？这只是既不知乐又不明格致之理的经学家之流强作解人而已。



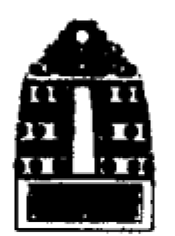
"立均出度"之"均"，"听乐均"之"均"，都应是"均、宫、调"之"均"(yùn)，通常用来称黄钟均、太簇均等。《淮南子》"日冬至，音比林钟……日夏至，音比黄钟"作为汉代史材料，它是《律历志》"冬至阳气应，则乐均清……夏至阴气应，则乐均浊"这段话的最好注解。因为汉代理论讲林钟均清、黄钟均浊，再无异说，足见惠栋之误。

再者，有的文史学者每喜用"通假"字解释音乐术语。这也是乐律理论形成长期混乱的来由之一。韦昭另一处句法略同之注，本见于注"钧"字者，也被后人解释为"均"字，并认"钧"为"调律器"，这也是同样错误。

笔者大体上同意吉联抗把"钧音之法"解释为音乐术语"一个八度"之说。韦昭此处是针对"细钧"、"大钧"之区别而言，"钧法"应即划分八度组之法。"钧，所以钧音之法

也。"这句话前一"钧"字为抽象名词，即细钧、大钧之指高音（细）、低音（大）八度组位置而言者。"钧音之法"的"钧"字是动词，诠衡、编次之义，指区别与排列出乐音的不同八度位置而言。接着，再提到进行这种鉴别工作的工具："以长七尺者，弦系之以为钧法。"可以补充说明的是：普通弦准（汉以后的）每律只有一个发音位置，不能表示该律八度位置的差别。但在均钟弦准之上，确实有可能把不同八度组的乐音按照发音位置区别清楚。至于要说这条注文的文字章法全同上一条韦昭注，也是先从抽象乐理概念有关的动词说起，最后落脚到器物名目上的。这又是解释上注的一个旁证了。

附带说，"钧"字之注也是错简了的。今本落在"大不出钧，重不过石"处，而正文中这一"钧"字实为度量衡名词，非注文"钧"字之义。"钧"字之注，应在后文"细钧"、"大钧"之处方为贴切。



今版《辞源》、《辞海》都以"均"字为"古乐器的调律器"或"调节乐器的用具"定名。根据皆在前人对于韦昭注与《国语》正文"均"、"钧"等字的理解。就义理而言，笔者不敢苟同之，但却并不反对王先谦等据韦昭注为先秦调钟之器定名的意思。

因为，见于文献正名的调律器，汉代京房称之为"准"，虽有名称而实非专用于调钟的工具，更有形制与性能之异而不宜同名。笔者以为，对这种"木长七尺，有弦系之"的调律器，沿用王先谦等例称之为"均"、称之为"均钟"皆无不可。但以"均"字字义过多，又有上列那种对于《国语》正文的误解，以为不如用"均钟"之名，庶可点明"钟律"之义。

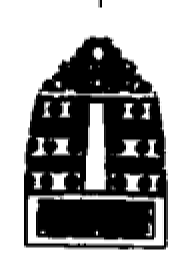
或以动宾短语作名词为嫌时，似可验见汉语构词法中原有此种规律在。如护膝、抹胸之类，应为常法而非特例。

笔者又以为，现在虽然不知韦昭注原有位置与文字原

貌如何，但也有可能原注本以“均钟”定名的。谨述如上，敬希识者有以教正。

1989年3月

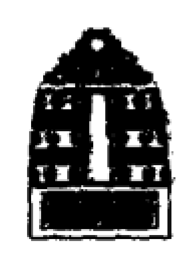
（原载《黄钟》1989年第一、二期）





《中国音乐文物大系》（资料汇编·省区分卷）前言

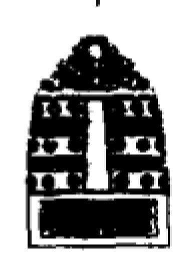
现正着手搜集、整理并纳入编辑工作的各卷音乐文物图、文稿本，包括将按省区分卷的正式出版物，是“大系”编辑计划的“基础工作”，即其基本资料的部分。这项规模宏大的工作，具有全国音乐文物普查工作的意义，并且尽当前客观条件所及，加入了近百年来流落海外的若干音乐文物的有关资料。某种意义上，《中国音乐文物大系》的各省区分卷，相当于正在陆续出版的“中国音乐四大集成”的姊妹篇，可以说是“中国音乐文物集成”的某种出刊形式。



这一项编辑工作系列，未以“集成”命名，而称“大系”，不过是表示我们的工作目标还将预期着各省区卷全部完工以后的、系统化全面梳理工作。当然这要俟诸时日，有待于音乐考古学、与古代音乐有关的文化人类学研究、音乐型态学及其借助于自然科学的诸种测试手段的最新进展，更与研究人才的成长有关。

它的“二期工程”虽然这样地处在展望之中，虽到最后完成时，可能也已不再出于现有这一套编辑工作班子的人手，但却是一项必不可少的、与中国音乐文化史密切相关的整理研究工作，使我们不得仅以“音乐文物集成”定作这项编辑工作系列的终极目标。

八十年代末以来，迫于文物考古与古代音乐研究工作的需要，音乐学界已在文物、考古学者的帮助下，就在曾侯乙墓音乐文物出土的湖北省的武汉音乐学院设置了“音乐考古学”专业，开设了有关课程。这一事件的实质意义在于：工作需要的急迫性，使实践活动推动着理论工作的进展；另一面则同时提出了“音乐考古学”学科建设的迫切需要。

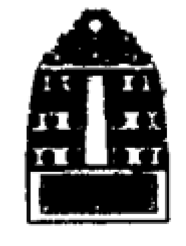


中国当代的音乐学，无论就“史学”、“考古学”的有关方面而言，至今勉附文史界之骥尾，而有待进入成熟阶段。但可预期者，在于“音乐考古”本身的特殊性。其可见事例，诸如“贾湖骨笛”提供出的、有组织而能自成系统的乐音结构，便是一种于远古崖画中亦无从得知的新石器时代人类文化历史阶段中，反映了某种文明曙光与高级思维活动的历史信息。我们所处的这一时代正当文化学的概念开始进入了考古学，因而扩大了考古学文化的畛域的时代。“音乐考古学”如能产生长足的进展，将来或许可以用己之长，“回报”于文史界的师长，“回报”于一般的考古学。但在现有实际水平上，我们的音乐考古学，只不过是处在刚刚起步的阶段而已。

曾经领先于世界文化并曾号称“礼乐之邦”的中国，在“五四”以前只有历代史、志中给予了重要地位的音乐史料和正史以外的若干史料杂集与有关研究，而并无音乐史的系统著作。作为考古学前身的“金石学”中，虽也容纳有相当数量的青铜编钟研究，却难认为这便已是“音乐考古学”的发端。如果说，中国的音乐史研究，始自“五四”以来，那么中国的音乐考古学研究，就是随着音乐史家的开拓，孕育于五六十年代的史学进展，促进于七十年代末以来的音乐文物深入调查，而至今已在起步阶段了。

“五四”以来，中国音乐史家们对于音乐考古研究的注

意，是在文史界的启发与带动下，渐有开展的。王光祈先生注意及某些传世音乐文物的研究，也许只算个别事例；到杨荫浏先生写作《中国音乐史纲》时，考古学家唐兰先生的《古乐器小记》、刘半农先生等所做的古乐器测音研究工作，早已成为《中国音乐史纲》写作的方法论的参考了。五六十年代中，杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》的写作过程间，指导中国音乐研究所，配合文物、考古界，从虎纹大石磬到河南信阳楚墓编钟等出土音乐文物所进行的一些测音研究，已为此后的音乐文物调查提供了初步经验而作出了某些学术的、知识的、技术的准备。其间，音乐研究所的李纯一研究员所著《中国古代音乐史稿》第一分册（远古与夏、商部分），和他的有关论文，多所专注于音乐考古问题，对于音乐学者从事考古研究甚有贡献。



七十年代末，中国进入了一个被称为“科学的春天”的时代。中国音乐家协会主席吕骥倡导并且躬亲深入了音乐文物的普查与田野调查工作，直至倡议进行《中国音乐文物大系》的全国范围普查工作以及编辑出版工作。他所带领的调查小组，对于青铜钟双音结构的发现，以及巧逢1978年湖北随县曾侯乙墓具有铭文为证的青铜双音钟的出土，在学术界引起了反响，对于音乐考古学的进一步的开展，起了很大推动作用。

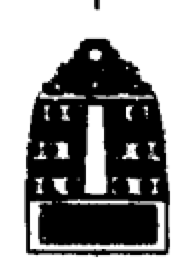
考古学的最新进展是多侧面的，其重要的迹象之一是和文化人类学的互相靠拢。音乐文化史的研究将在这方面提供出许多有待探讨的问题和现象。音乐考古学作为一门嗷嗷待哺的新学科也将因此而面临着有关学科建设中的特殊问题。

古代的陶瓷、丝绸织物、绘画和雕塑作品等，本身就是考古研究的对象。陶瓷考古、丝绸考古、美术考古的文物依据直接就是有关器物或艺术品的本身，其考古学的描述和

具象物体本相一致;但却绝不可能“取出”任何一件“音乐作品”,对它直接进行考古学的研究。从考古学的现有严格定义说来,“音乐考古”一词,似乎难予认真;充其量只可说是“乐器考古”或“音乐文物遗存的考古”而已。

在人类文化史上可称最为古老的“音乐艺术”,它的一个古老问题在这里又被提出来了:这是时间的艺术、“心灵的”而非“物质的”艺术。

考古学和历史学的重要界限之一是它永远也不去直接选择精神现象作为自己的研究目标。但我们却必须注意到古代音乐艺术虽然是不可留驻的,无形无体而不可捉摸的;但它的一切表现却无非都是“物质的”信息。从成系统的信息之间对它们进行结构关系的研究,恐怕乐音信息(例如骨笛、陶埙、石磬、青铜钟的音阶)的稳定、有序、成型……种种程度,及其细微处的规格要求,反而却要远远高过那些有形有体的艺术品所能带有的信息量(例如线条的疏密长短、色彩的深浅),反而使得后者相形而显得“松散”与不那么“定型”了!

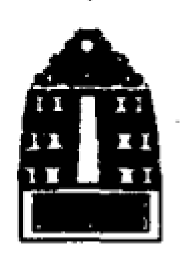


为了捕捉古代音乐的更多有价值的信息,目前这些按省区分卷的收录范围是掌握得略有宽松的。我们不急于立即构筑一个自成体系的《中国音乐文物大系》成套精选本,就是为了谨防在“音乐考古”学科建设的途程中,由于认识和眼光之故,丢弃掉了某些未被认识的有用材料。以此,诸卷之中既重测音工作,也及尺寸大小;既重考古发掘,也收传世器物;既重乐器实物,也及美术作品中所反映出的音乐生活。其它有关事物,诸如乐舞道具也有收入者。这里强调“乐音信息”的收集、采录、测音和研究等(应予说明:各个分卷所收,只不过是其基本材料),也是强调“乐音信息”作为历史上曾经存在并能遗留至今的物质信息也应可为考古研究的直接对象的意思,但却不可误会为将要导致对于考

古学的学科范围进行修改。当代的中国传统音乐研究对于古代音乐遗留至今的某些信息作了确认以后，已在“曲调考证”研究上有了新的突破。但却不能，也不应该径如有的研究者那样，把它称作了“曲调考古”。音乐艺术在国际上，亦被称为“无形文化财富”。这种无形之“物”，如前所述，也在一定条件下可以得到考古研究的直接帮助。提出这个问题当然不是蓄意混淆学科界限，从而亵渎考古学的、庄严的科学殿堂；相反却是为了寻求这座宏伟殿堂的庇护，从而培育学术研究工作中的新生幼苗。

为此，《中国音乐文物大系》正在从事着铺砖叠瓦的基础工作。

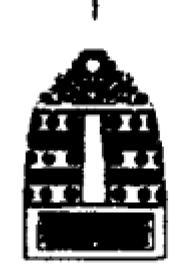
1993年8月10日修改稿





铭心的影响

——记我的老师吕骥同志



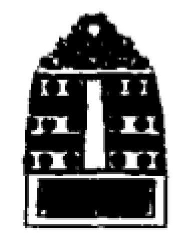
在我有机会直接从而受益的音乐学者当中，有很多师长使我难以忘怀。其中对我影响最深的，至少可以举出两位前辈人物：学识的传授和历史使命感上影响我最多的是杨老，治学思想和严于律己的精神上使我最钦服的是吕老。他们两位对我说来，都是一个青年在学生时代进行自我塑造的阶段中，选做榜样的那种老师。

他们对我的关心，却又有不同的方面。杨老只要有五分钟以上的时间和我在一起，就要给我出题目，考问我的传统音乐知识和文史知识；吕老没有那么多的时间可以这样关照我，但他却帮我想得更远，他常在关键时刻帮我设计专业方向，除了对我的直接点拨而外，更有些出于培养干部的安排。

他不是那种肯把师生关系、上下级关系搞得庸俗化的人，直接给了帮助，往往还要使受惠者仍不自知。我作为一个学生，也从来不肯亵渎这种纯净的师生之情，对于他的关心，连出口说个“谢”字，也不曾有过。有一件多少年后我才知道的，他在雪中送炭，帮我安排工作岗位的事，我也仍然未在他的面前提及或表示什么谢意。我了解他，他需要的只在期望：学生的成材和事业上的成绩。

到现在，有时候我的学生中有提着礼物上门的，未免要叫我产生一种苦涩之情，自叹不能像老师对我那样，使学生们自觉地建立起一种超乎物质利益的关系。我的二三知交有时把这一点归结为社会习惯而怀念着五十年代的淳朴民风，直到开玩笑地互相自诩为“五十年代遗老”。当然五十年代人也未必都是如此，而坚持这种作风始终如一的也仍有吕老等人在，但我恰好是在五十年代中和吕骥同志接触最多，并且受有影响最深的。

五十年代一开始，他在中央音乐学院副院长任内，听了我用诗人鲁藜《在北方高山那边》歌词写的浪漫曲和管弦乐队作品《1951 序曲》，起初是一心想培养我搞作曲。到 1952 年我调回学院在作曲系当助教以后，他却改变了主意，要我转向音乐学研究的方向，先从近代史入手，准备在学院中开设中国音乐课程。这件事决定了我二十五岁以后的三四十年当中的作为。没有这个决定，就不会有我念兹在兹，在这个领域中作出的任何成绩。



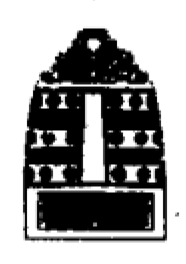
到现在我回想起来还觉得很有意思。那个时候我那么听他的话，真是丝毫不打折扣。现在很难再有那样听话的青年学生。那时的我再也找不到第二个能叫我如此信赖的老师。五十年代初期，我刚刚进入了学术思想问题的思考，就被他的思想之深邃和见事之敏锐吸引住了。换了别人要我改变专业，我就不能那么轻易地放弃创作欲望，一心一意地投入音乐学园地。

后来，在我挨整的时候，反而被调动工作到音乐研究所专心做研究工作。当时吕老离开音乐学院已经一两年，事后很久我才知道，这样的安排仍然是出于他和李元庆同志的关心。这以后，虽然我并不直接在他的属下工作，但却记得他还通过李元庆转达过对我的写作文字的意见；一直到 1977 年，我们都从团泊洼回到北京，也许他对我在干校化

肥农药仓库中偷偷搞古代音乐史研究的事略有所知，提出要我随同进行晋、陕、甘、豫四省音乐文物的系统调查，又一次给我作了引导，帮我走上了音乐考古的路子。

一个年长者，这样关心后学的成长过程，甚至于不论我过了知命之年又年逾耳顺，直到现在，年老的老师还一直关心我这个老学生，时时还要就进行什么项目，搞什么选题作些建议。我怕我自己对我的学生也做不到这样持久的关注。但是我知道他的性格，他是一个全始全终的人。他的为人，想清楚了什么事，就是要坚持到底的。

在称呼上，我从来不叫他吕院长、吕老师或者吕老，始终称为吕骥同志。因为他对我说来，主要地不是被我当做一位老上级或者恩师来看待的；他是在思想上对我深有启发的引路人。



1952或1953年，即使还不知道什么叫做音乐型态学研究，但是出于作曲系的专业背景，我已经相当长时间地研究过中国音乐的音阶与调式问题，以及历史上的隋唐二十八调理论问题，积累了一批分析材料。那方法的幼稚，一味只是形式类比、排列组合；结论的粗糙简单，大概也极多主观妄断。如有一点可取之处，大概也和多数研究者一样，不过是意识到中国音乐自有本身的特殊规律，大不相同于欧洲体系而已。但是，就这么一个东西，对一个青年人说来仿佛也是个伟大创造、自视甚高的“成果”。当然我就要拿去就教于吕骥同志。

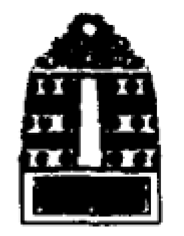
他的工作极忙，却认真看了那一份用十六开白纸写满潦草字迹的草稿。吕老自己也许已不记得那一次是怎样给我教诲的了。至少他不会知道，当时一席话，在方法上帮我打开了一个世界，在做学问的途径上，给了我终生影响。

他对我的“成果”极不满意，直率地告诉我，这种排比的方法不大好。启发我说：要在艺术实践当中总结规律。你

要弄清历史上的理论，就要从历史上留下来的音乐当中去找；要想为作曲理论提出根据，就要总结创作实践的经验。

几句话好像点了根蜡烛，亮堂堂地叫我开了窍。我自忖，怎么从来就没有这样想过呢？一声不吭地回去划了根火柴，把那一份“成果”烧成了飞灰。这根火柴，在实质意义上是他点燃的，有这点亮光，从此却可以免掉了好些暗中摸索之苦。

至今，我研究隋唐俗乐二十八调理论早已有了经过初步验证的结论，但唯恐是个假象而不敢拿出来害人，仍在从遗存的传统音乐中不断寻求实践依据。对中国音乐作基础理论研究也是只取其已得实践依据的部分规律，才敢拿出来引起学界讨论；只要是稍有疑虑的问题，仍在准备积累大量实践材料，予以继续研究。这是我终生不敢忘而又持之于行，而且总要坚持告诉自己的学生的一件事。



其实，在研究工作中把实践材料放到第一位上这种态度，我是早已从杨荫浏先生那里看到榜样的。原先不能说是懵然无觉，不过，区别是：杨先生能使我“由之”，而吕骥同志却能使我“知之”。我也暗中自豪地以为自己还算得一个肯于学，并且学得到东西，能够“行之”的学生。

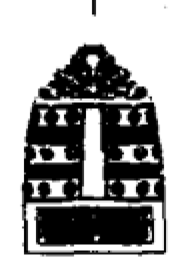
再一个对我影响较深的是他对音乐史学的设想。他的看法不仅对我谈过，而且也对研究中国近现代音乐史的同志们公开讲过。他最不赞成把音乐史写成作曲家传记的集锦或连续；他强调音乐史现象是作为社会文化历史的组成部分而存在的，强调最广泛的人民音乐生活应该在音乐史中占据重要位置，而不能只看专业音乐的发展过程。

这些要求在今天看来似乎都是史学新潮，甚至颇与国际上当代音乐学界的某些主张相合；但在五十年代末，出自吕骥同志之口时，却是十分新鲜的提法。他具体要求：从1840年直到当前的中国近现代音乐史，在其各个发展阶段

中，都应该留出相当篇幅来，写一写民间音乐的发展变化。

这是一个难度很高的要求，不是坐在家里搜集些文字史料，搞点综合分析就能解决问题的。不能发愤当个司马迁，行万里路，读万卷书，恐怕就极难做得像个样子。我至今每每一念及此，都要十分抱愧，总是觉得没有能完成他这个要求，深深有负厚望。

但是，只就得益之处讲，我却是得益不浅的。不论1980年组织音乐史工作座谈会时，我倡议由音乐史工作者和民族音乐工作者共同举行这次座谈的设计本来就源出于此；从我写作系列论文《词史讲话》说，从《论中国传统音乐的保存和发展》所根据的基本调查工作说，都是我接受了他这个思想指导以后，多年来的积累功夫在背后起作用的。

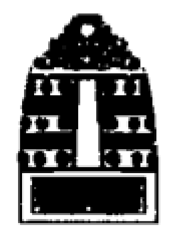


吕骥同志诱导后学又一个使我留下深切记忆的方面，是他力戒浮华，讲求扎实基础。他的作风，处处都透着扎扎实实的意味。他为孩子们取名也可以看出性格。亮、朴、健这些字义的选择自不待言；最小的梅，也饱含着耐得寒冬、清香久远的意思。六十年代，《人民音乐》约我写过几篇评论，沾上些追求时好的气味，颇使他不以为然。那时难得有见面的机会，他就托李元庆同志告诫我，谆谆劝我力戒“华而不实”。这样的关切，我觉得是有胜于许许多多好听的鼓励话的。我在近年来，提倡并致力于多学科攻关的研究方式以及强调扎实基础的思想，也和他的这类诱导和熏陶有关。

他有意地把我领上音乐考古的路子，带着我跑了黄河中上流域四个省份。特别当我在学术上受到责难和不公平待遇的时候，给予的支持更是十分重要。在山西省开始发现先秦青铜钟的双音结构规律时是1977年的初春，那时在我们组内就展开了激烈争论，甚至从山西争到了陕西，有的同志还认做偶然现象；在陕西发现侧鼓音有凤鸟图案标记

以后，全组都承认它是一种规律性的结构了，但是有的同志在声学原理上仍然不承认它是两个基音，只把侧鼓音当作高次谐波看待。吕骥同志在这样的论争中每一次都把全组引上了正确的方向。当时的学界，甚至杨老在起初时，也不赞同双音钟规律之说，独有吕骥同志支持这一发现。文物界很有些知道这些情况的同志，提起吕老都是十分敬重的。

音乐考古工作对我说来只是研究中国音乐及其历史的必要手段，而不是我的专业方向，但对我的研究工作却大有好处。这当中本来就包含有博与专的辩证法。吕骥同志早在主持中央音乐学院校政的时候就常给我们当学生的讲过他对打下广泛知识基础的主张。他有一个浅近的比喻，讲打井的过程：你要只想浅浅挖一个坑完事，那就不必占用多大范围；你想挖两丈、三丈深，甚至不计工力，必须接通地下水源为止，那就需要八尺、一丈，甚至极大的井口才可以深得下去。他说：当然，打机井好像有一个小口子就可以钻很深了；但是，看起来井口占地不大，它的背后却有技术设备的来源问题，可知道为了省下这施工现场的井口之地，需用多少工业厂房、仓库和转运设备的场地吗？这不过是用复杂劳动代替了简单劳动，把具体现场的占地转移为各个施工现场的通用占地而已。



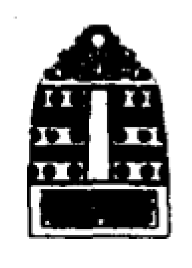
我深深地记得这个譬喻。不论在附中从事教学工作中给小同学们讲故事的时候，也不论老来在带研究生的工作中讲治学的时候，我总希望能有更多的学子能被其中一种足踏实地的精神感动，至今仍为转述这个譬喻而津津乐道。

我衷心地祝愿：希望任何一种富有教益的思想、品质、作风都能代代相传下去。桃李不言，下自成蹊。人类精神财富的积累过程就是这样走出路来的吧。

（原载《音乐研究》1989年第一期）

怀念李元庆同志

元庆已经离开我们整整十年了。他不是一个引人注意的人。为音乐研究所掌舵的前前后后那么长时期中，他始终不是一个善用恩、威，能够弄权自重的领导人。一般讲，人们该很容易忘掉这样一个辞世者的，但是，我却常想他的好处，每每在遇到困难时，深感我们的民族音乐事业中，现在缺少了他这一角。

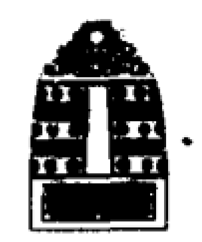


1949年，吕骥同志派他去南京接收国立音乐院，那时初次相识，我就注意到他是一个知识分子气很重的同志，而不大像个"接收大员"。后来更知道，所有在他属下工作的干部并没有任何人会怕他，倒是他反过来处处小心翼翼，恭谨待人。特别是对那些拥有盛名而又颇有点脾气的专家，元庆更能折节事之而唯恐有不敬与不周之处，其间不免还会有点过分克己求全的问题出现，使我暗自摇头，常常要想：这是他的软弱呢，还是他的优点？中国一句老话，叫做"君子不重则不威"，其人"不威"，能说他得到了人们的尊重吗？但我却从他身上学到：人们尊重他并不是因为他耍弄了什么权威，反倒是因为他尊重别人，不讲威势。

他是很能团结人的。要团结人，就不能计较什么。团结了本所干部，还要团结国内散处各地的民族音乐方面的各种社会力量。我亲眼见他面临过许多十分难处的事，他都在识大局、顾大体的情况下包容过来了。要讲元庆本身

的素质，他既不是一个不会计算的人，更不是一个生性豁达的豪士，能做到这样，除了因为这是党的嘱托、事业所关以外，还能有别的什么解释呢？

他其实是很能计算的，但把"精明"用到了正道上，用在精于选择业务干部上面，在这个问题上，没有人不说他"精"的。到了"文化大革命"中，这反倒成为"招降纳叛"的罪名了。平心而论，音乐研究所今天能有这副家当，这样的业务工作基础，这都是人做出来的。当初的元庆如果并不精于择人，许多珍贵版本的图籍就不会自动跑进我们的书库，许多再也难寻的录音带和图片底版就不可能以上下数千年、纵横十万里的规模集拢而成国家财富。中国音乐的史、论研究乃至音乐学、外国音乐研究人才，更不可能积蓄发展成今天这样一支队伍。要讲当初，所谓"降"、"叛"，当然都是子虚乌有之事，相反地，从今天的实际看来，恐怕反而会有人议论说，那时"捡了便宜"，把人"大才小用"了吧！我想，这就是历史。而元庆却是为了事业善于用人之才的。



三十年前，有一次元庆同志征求群众意见，我批评过他在领导作风上"过于谨细，失其大体"。当时我不过是一个"贬谪"来研究所的人，他却郑重其事，虚心接受不说，还又提高到"迷失方向的实际家"这一原则高度上来作了检查。要讲到人们的优缺点，经常总成互补状态时，恐怕应该承认：元庆作为一个研究机构的领导人，他的最大优点正在于远远不是一个空头理论家，而是务实求信作风的倡导者。这一点非常重要，不如此，在他身后就不会留下一个资料室人员有条有理能实干、研究室人员长于调查有实学的研究所来了。

他是很讲提高干部业务素质的培训工作的。资料室工作人员一般少有音乐方面的学历，也难得经过图书馆学的训练，他为此心急如焚，常常亲自到资料室的某一班组之

中，手把手地研究建立管理规程、探讨工作方法问题。1958年，我刚从教学岗位上被他弄到研究所来，看来他估计到我初次进人专业研究工作而尚无文献学根底，用了半个月时间要我和他共同翻检了自1840年至清末的全部所藏音乐书籍，他逐件口授书目提要，叫我作了笔记。起初，我以为是他想要我作个帮手，后来全部做完，他却不需任何“成果”。我这才明白，原是一次把着手教我的“入学训练”。正是这段经历，启发我学习了传统的古籍校勘方法，把它运用于现代音乐文献材料整理工作之中，这就是六十年代初我和齐毓怡同志整理聂耳、星海材料所用方法的由来了。以上这两种例子，我想可以说明：一个音乐研究机构的建设，固然需要杨荫浏老所长那样的学术带头人，能以本身的学术成就来带领全所前进，也需要老所长李元庆这样的领导人，重视学术殿堂的基础建设，一项项工作、一个个人那么具体地带领人门，才可以发挥整个队伍的作用，并为这支队伍准备好攀登高峰的条件。

抚今追昔，现在来追忆两位老所长为音乐研究事业所做的贡献，总会叫我们这些为后人者想起自己的责任。“创业维艰，守成不易”，如果我们不以进取的态度来继续重视研究工作的基本建设，我担心怕要落个“坐吃山空”的结果。在我们无力更新设备的条件下，数万小时的唱片和盒带是会变得塑料变形、串磁消磁的，珍贵的古籍也会因为长期不做清库工作或手续失于检点而遇到不应有的意外损失，数以万计的图片也很容易变得无法清理。如果要再讲起物质问题之外的育人问题，讲这方面的基础工作，那么我们面临的忧心状况就要更加不易解决了。

我是作为中间一代人，没能很好完成自己的历史使命而深深负疚的，所以说些危言耸听的话，不过是希望继起者看到元庆同志留下的榜样，能够兢兢业业，多为来者准备好

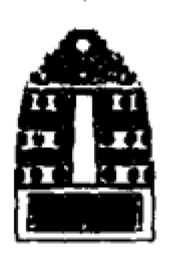
更加完善的基础罢了！

在这篇短文中追忆元庆，我只能谈谈他的为人和作风，并没有概论他的全面成就，我想借用十年前为他写下的一副挽联来作补充。当时写好了就拿去就正于杨荫浏、曹安和两位老师，蒙他们赞许就作了联名，所以这就不只代表我一个人的看法了。现在谨以此联结束本文：

学海无涯疑君在，忆四化萦心，双百会意，知精魄，已变星槎渡来者；

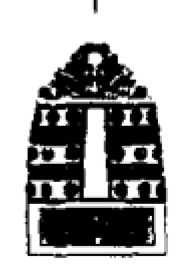
文山有路见心存，筹三史探骊，一论求真，念楷模，如悬鞭策催后人。

（原载《人民音乐》1989年第12期）





杨荫浏传



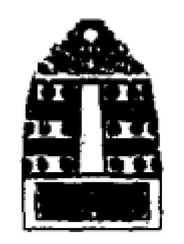
杨荫浏，江苏无锡人，1899 年 11 月 10 日出生在一个颇有中国文史传统的职员家庭中。据《中国音乐史纲》卷首题记可以知道，他的父亲杨鍾林（1868—1937）对于孩子们文史基础的学习、“对于他们艺术音乐的研究所取宽容鼓励的态度，超过了时代的成见，启示着崇高的憧憬”。父亲的兼容并包的胸怀，使他能既在私塾中学经史，又在新式学校中学习现代知识；既有机会找艺人阿炳学奏民间丝竹乐器，又经父亲领着正式拜师，向吴畹卿学习古典音乐；甚至，超乎这极重中国固有文化的传统之外，还能得有机会向美国女传教士 L·S·哈曼德学习钢琴与和声学的基础理论知识。这些，都为杨荫浏日后成长为博通古、今、中、外的音乐学家准备了坚实的基础。

青少年时期的杨荫浏，先后在无锡接受小学和师范教育。1911 年师从吴畹卿在无锡天韵社学习唱昆曲和琵琶、三弦的演奏，从而崭露头角，并在日后成为全社及社外亦所公认的、这一著名清曲社的最后一代传人。1921 年，杨荫浏毕业于无锡第三师范学校，1923 至 1925 年，入上海圣约翰大学经济系与光华大学接受高等教育。他在此期间用英文写作的《中国音乐史概要》，并曾获得英语水平的高度评价，得到列入圣约翰大学英语教材的特别奖励。1926 年因故辍学后，曾在无锡、宜兴任教于中学，并从事基督教圣经、

圣咏的编辑工作达十年之久。1936至1937年，任哈佛燕京学社音乐研究员。四十年代任国立音乐院国乐系与金陵女子大学音乐系教授及礼乐馆编纂、乐典组主任等职。其间，在重庆任教时，已经甚为见重于世，并与金石家杨仲子、文学家杨宪益齐名；由于其时恰在一楼共住，住地亦得“三杨楼”之美称。国外亦耳闻其名，曾得美国有关方面聘请，拟为之建立一所中国音乐专设机构；杨荫浏却以远离文化生活环境、碍难深入研究为由，予以谢绝。

中华人民共和国成立后，杨荫浏历任中央音乐学院教授及音乐研究所副所长、所长和中国音乐家协会常务理事等职并中印友协委员、全国政协委员等。1980年以后任中国艺术研究院顾问，至1984年2月25日病逝于北京。

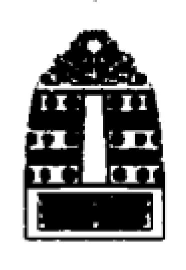
杨荫浏在中国古代音乐史、传统乐律学与中国传统音乐研究等方面，做出了突出贡献。他以毕生精力用于民族音乐遗产的搜集、整理、研究工作，致力于沟通中、西音乐艺术的隔阂和解决民族音乐的古今脱节现象。他在中华人民共和国成立前二十多年的音乐研究与教学活动中，整理了多种民族音乐书谱，如《雅音集》(一、二集，1923—1929)、《笛谱》、《箫谱》、《文板十二曲线谱》等；完成了《国乐概论》与《中国音乐史纲》的写作，并从心理学家刘廷芳博士、物理学家丁燮林教授精研音乐声学，在民族乐器与乐律研究方面开创了多种研究项目。中华人民共和国成立后，杨荫浏在思想观点及方法等方面得到许多新的启示，获得民族音乐调查与综合研究的优异条件和潜心著述的可能；他对中国民族音乐的研究，对中国音乐的史、论、乐律、音韵、古谱研究，乐器改革与传统音乐的整理工作等，发挥了多方面的作用，著述甚丰。他的《中国古代音乐史稿》(1982)，是继旧作《中国音乐史纲》的一部力作，进一步突破了音乐史写作脱胎于音乐文学史的局限。此外，引起国际注目的尚有：宋



姜白石词乐乐谱的译解工作;推行传统音乐的普查与重点深入调研工作;创立"语言音乐学"的研究工作以及与同辈、后辈学者共同创导的古乐器考古与测音研究工作等。他在晚年,总结平生所学而写出的《管律辨讹》和《三律考》,对律学问题提出了全新的学术见解。

杨荫浏的重要著述还有:《中国音乐史新旧音阶的相互影响》(1945)、《白石道人歌曲研究》(与阴法鲁合著,1957)、《如何对待五声音阶与七声音阶同时存在的历史情况》(1959)、《语言音乐学初探》(1963)、《律学的目的性与倾向性》(缪天瑞《律学》1965版序言)等。

杨荫浏对于当代的中国传统音乐研究工作说来,既是一位博大精深、见识卓著、享有盛名的学者;在这门学术史上更是一位继往开来、影响深远的桥梁式人物,他亲手开拓的许多新的研究领域,在我国当代音乐理论事业中,也正处在方兴未艾的时候。

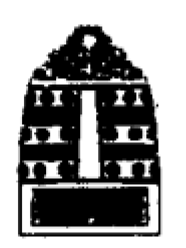


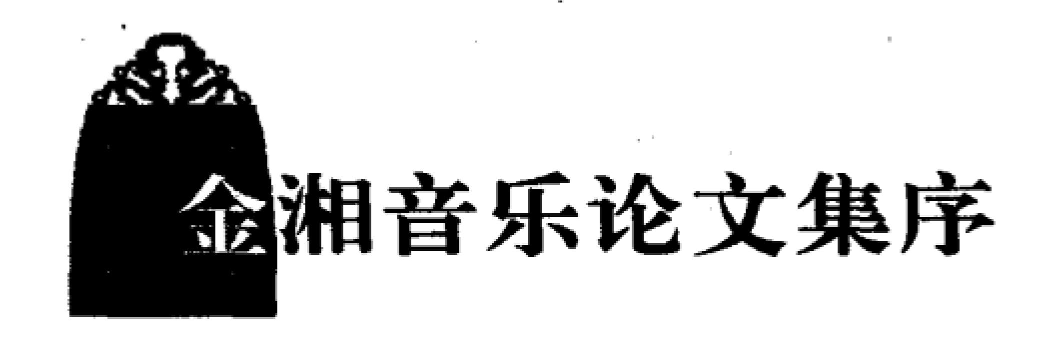
"五四"以来的民族音乐人物中,并驾齐驱,在发扬中国音乐文化的古老传统方面做出了重大贡献的巨擘,首推王光祈、刘天华和杨荫浏三人。王、刘分别在民族音乐理论与民族音乐创作、演奏方面建立了开创之功,不幸竟以盛年谢世;只有杨荫浏进入了社会主义时代,得以沐浴新中国的阳光雨露,接受新的思想影响,享有更优越的工作条件,取得了更高的学术成就。

这些成就,一在于他能够沟通古今中外的学术而适应于当代新、旧文化矛盾之所需;二在于他的植根于实践的精神;最后更在启迪于辩证思维的思想境界。他对于中国民族音乐的贡献,是中国传统音乐的研究、中国音乐史、中国传统乐律学直至对于当代音乐生活中有关"民乐"艺术实践的指导作用等诸方面的全面的贡献。他在建国后的新创成果,则有亲手开拓的古谱译解工作、古乐器考古与测音研

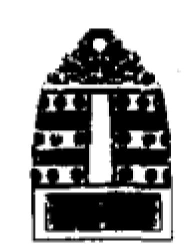
究、传统音乐的普查(以及单项的深入调研)工作、民族乐器改革工作以及“语言音乐学”的创立等。这其中当然必不可免地包含着新中国有关领导与集体的功绩,包含着同代学者和学生们以及追随者的努力;但是开辟草莱,毕竟多出于他的开路、建言、筹划直至个人独立的科研成果。先生对于中国现代民族音乐的贡献及其历史作用,必将随着时代的进展而显露其深远的影响。距离此时此刻的时间愈远,愈将看出这种历史作用的真切。

(为江苏省政协《文史资料》编辑部出版的《江苏历代音乐家》所作整理稿)





金湘音乐论文集序



一位几乎被当做“新潮派”的作曲家，要一个被当做“浑身铜绿、满脸黄土”的老古董来为他写文集序言，这恐怕是很难被人理解的事。但是，金湘知道我不是“保守派”，我也知道他实在不是一个为新潮而新潮，并且入了“派”的人物。他是五十年代中成长起来的，要用一颗火红赤热的心去为人民服务，怀着满腔热情愿把一切奉献给祖国和神州大地的“老青年”。

他是颇历磨难而至今不改其稚气和天真的“新中国的儿子”。

他十多岁的时候，我就听他把亲身从河套地区采录回来的民歌唱给我听：

那不大大的小青马，喂上了二升料；

三天的路程，我两天就要到！

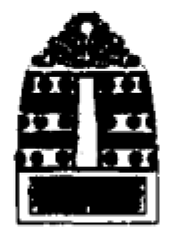
一种野性的、执拗的，无论条件怎样不够丰裕，都要加倍奉献的决心，从那时起就在他的血液中流动着。这首歌曲的音乐，有一种精力无尽的气魄，至今回旋脑际之时，还能同样震憾我的心灵。金湘是识得这种力量的。他已经用这种力量为祖国的当代音乐创作在那里尽其绵薄。

那么，金湘的文章可以和他的音乐相提并论吗？我并不认为他同时也是理论家。这两种工作需要的是太不相同的气质和思考方式。但是，正因如此，我才愿意看他的文

章。这和他的为人一样真率，没有故意去摹仿理论家职业习惯的种种“架式”，没有套活也没有虚饰；有的是作曲家的真情实感，可以从中找到评论家写不出的东西。

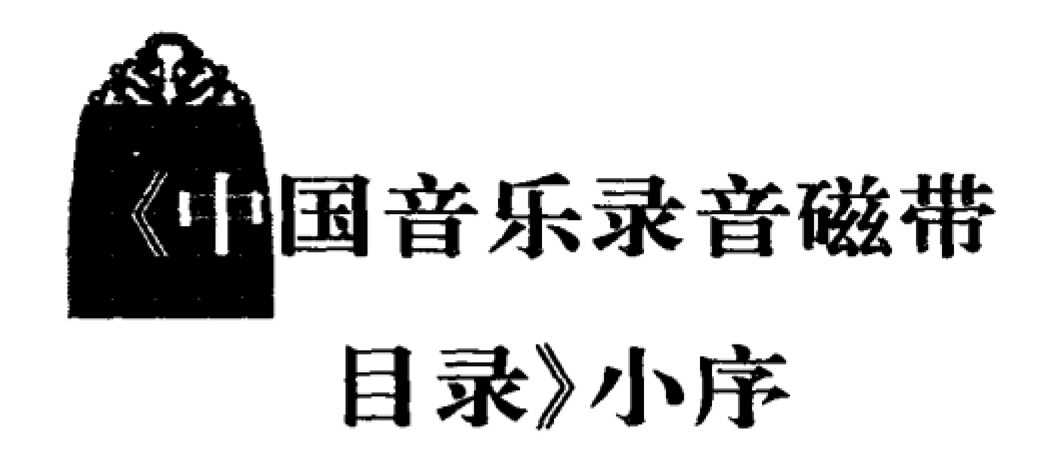
是不是有直感而无理论呢？这也不对。金湘是一个充满激情的人，但他从小就是一个严肃地思考着的人。不过，他不同于理论家的是将自己思考过的问题经过个人创作实践的“筛选”，然后再写成了文章。例如本集《座标的选择及其它》的最后结论，就是他从社会反馈中肯定了原有的“想法”：重视民族传统，重视西方技法，但不做“搬运工”而是自有自己的选择。他坚持这样做，他心中放着听众。

他心中有听众！这是浸透了五十年代青年人每一根神经的高贵品质。金湘作为新中国这一代人是有自觉的历史使命感的。他敏感地抓住了这一点来驳斥海内外关于“断了代”的说法。我虽然比他痴长几岁，基本上也是他的同代人，深知这一代人的任务苦重、途程苦短和光景日迫。这是积蓄厚富的一代，也是机遇极差的一代，强弩既发，虽然已经将入“末境”，但却势不可止。

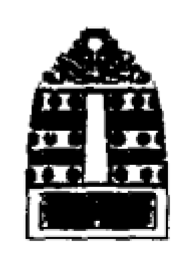


所以，我虽然并不认为金湘的一切都尽善尽美，也更不认为他的路程已到功成名就的定型阶段。我认为：以他的年龄和精力说来，乐坛对他仍可拭目以待！

（原载《人民音乐》1991 年第六期）



《中国音乐录音磁带目录》小序



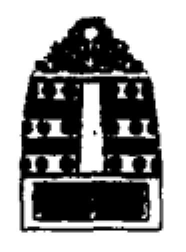
现在这一套音乐磁带目录，当然难如《中国音乐书谱志》那样作为当代的开创性文献学成果来看待。它在本世纪以来，各音乐院校、团体、机构，以及出版社与唱片公司，乃至广播事业等有关单位所编的所有目录中，既不是唯一的，也难说是创始的；而只能说是四十年来如一日，以严肃、认真态度积累起来的一份目录。这份“敬业”之心，就是音乐研究所资料室工作成员能够引以自豪的一份光荣。

它的全部内容虽然不相称于“全国总目”，而仅限于中国艺术研究院音乐研究所的一所之藏，但对于中国音乐的音响文献说来，却已具有目前所有同类编辑物难以相比的历史价值。

一部音乐文化史，留下了几千年来的若干音乐文物与音乐书谱材料。文物，我们可以等待机遇赐予的陆续发现；书谱，除其实存者外，也能依靠历代经籍志的著录与辑佚工作而见其大略。唯独音乐艺术的本身，以其只在“时间”之中展开，而兼“转瞬即逝”的特点，无法留下任何直接可听之“物”。音乐音响的文献，在我国直到五十年代才开始获得依靠现代科技手段可予简便录存的条件。

后来者如果知道，音响的采录开始时仅有几盘钢丝，以

供听写之后辗转清洗、重录之用，就可以理解创业维艰、惨淡经营的资料积累工作来之不易了。万幸的是这种艰辛工作的积累，是在我国社会历史发生重大变化的时刻之中，随即开始了的。可以说，除去十年动乱以外，音乐研究所已在将近半个世纪中，为中国传统音乐抢救了许多面临消逝危机的珍宝；而这所有的采访、搜集、精选、录制、编目、保存的工作，都是历史上音乐史料在书、谱文字文献工作中从来无法给予关注的音响积累任务。其中，阿炳亲自演奏的琵琶、二胡曲，张老五的小三弦曲，安来绪演奏并带领下的西安鼓乐，吐尔地阿洪演奏并带领下的十二木卡姆，以及老一辈古琴、琵琶大师们所奏名曲等，都已成为几乎绝响而不可再得的“国宝”级音响录音资料。



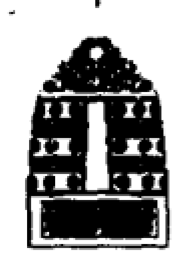
音乐研究所，无论是研究人员，或直接从事这种音响文献整理工作的资料工作人员，都以严肃庄重的历史使命感与责任心面对这一工作。正如鲁迅说的，他手里握着应该使之问世的友人书稿时，就像捏着一把火一样，不得妥善解决就不得安心。我们手里捏着的更是一把“中国音乐文化之火”，而不仅仅是上承杨、李两位老所长的遗志。应当说，我们与来者如能不堕此业，手里掌握着不能再得的音响材料而能保存完善，就惕惕然地暗自庆幸未成民族文化的罪人，而能称作社会主义的建设者了。

1993年7月27日



可敬的铺路人

——黄源洛《民族调式与和声》代序



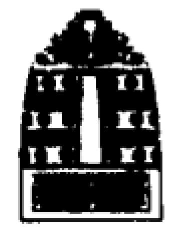
李馥同志要我为《民族调式与和声》成书打一次开场锣鼓。我想，自己在有关专业背景的知识基础上，只不过是曾经学习过作曲理论的一名学生而已，本来没有资格堂而皇之地在此作序；但是，我很敬重源洛先生心存中国音乐的这份劳绩，因而不敢推辞，也想藉此机会在这里发表如下一些议论。

本世纪以来，中国的音乐家学习了西方音乐理论，用来发展自己民族的新音乐。戴上人家的眼镜看路，总是高一脚低一脚；穿着别人的鞋子走路，总是夹脚之外还会步履歪斜的。中西文化之间，除了纯粹的自然科学(甚至其中的医学也会遇到人体适应性以及环境条件的细微差异。医疗工作又常如指挥作战，更有思维方法和战略方针的巧妙不同)，可以说是各有特点而常都不能互相简单替代。但是各民族对世界文化的贡献，又以此起彼落的交替，共同发展着人类历史；因此总有学习他人的先进经验，从事自己的创造这样一种消化、吸收的过程。

可以说，这样的“吸收”，这每一步同时也就是对于人类文化的创造性贡献。就音乐理论问题而言之时，“形而下”到启蒙学生要学的“基本乐理”(能用别人的理论，生吞活剥

来解析中国音乐吗?),"形而上"到"音乐美学",直到今天仍在争论着的"音乐民族学",可说是无不如此。至于"和声学"遭遇到的风格矛盾问题,其难于协调,不过是更加不可躲避,因而更形显著而已。

中国的音乐家,从"五四"新文化运动之伊始就在和声学的应用中,开始了民族化的过程。赵元任、黄自等是从加六音和弦的运用与教会调式的改造开始作了探索的。四十年代末至五十年代末,渐有略成体系的专著成书出现。王震亚的《五声音阶及其和声》,黎英海的《汉族调式及其和声》,有意通过型态学特点的研究,寻找中国音乐中音阶结构、调式结构的自身规律,从而探索合理的和声方法。他们的思路不尽相同,中国新音乐的发展也未可定于一家之尊而予限定,但这种力图通过中国音乐自身特点而寻求和声途径的努力,已经给予诸多音乐创作以启发作用,因而自有他们的功绩。源洛先生此书所作,虽因他的个人遭遇而晚出多年,且与前述作者多少出于不同的着眼点,其大体方向与服务于中国音乐创作事业的热忱,却相一致。



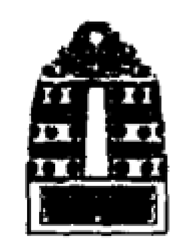
当然,远自前述著作问世以来,六十年代而至九十年代间,中国乐坛上无论就作曲家们的创作实践,无论就"和声学"本学科的讲求、研讨说来,这已今非昔比了。眼界的开阔是其一,技法的进步是其二,民族化的多途多端是其三;可以说是珍宝纷呈,任君抉择吧!这却要看学习者的志趣与心胸了,高科技的时代容许产生无思想而技术熟练的、能服役于任何他人的"雇员";知识的"富有者",常常也会坐拥金山而不知所从。

我作为一个大半辈子脱离了音乐创作实践的旁观者,常对透彻研究了"爵士"乐,因而能为美国音乐开创了新纪元的格什温;对深入研究了匈牙利传统音乐,因而能为国际乐坛开一代乐风的巴托克这等人物,深深为之倾倒不置而

敬羡无已。但也只有暗自祝愿中国音乐有朝一日幸而降生这一等级的、能够代表本民族而君临世界乐坛上空的巨星!

这就需要两个高水平的大突破:

要深入认识中国传统音乐中至今未得透彻解释的“东方的神秘”(特别是那些按照欧洲大、小调理论永世也讲不清的东西)。在中国当代音乐创作的和声方法中已经出现了太多的艺术经验是作曲家们只在直感条件下作了应用,而至今未得正确解释与理论阐述的。其实常常都是出于中国音调自成体系的规律,而非简单的、外加的“色彩”因素(例如,四十年代间,山歌社的某些作品,喜欢在徵声的三和弦中降低“变宫”半音的做法。作者们只是感到大三和弦过于“生硬”,而有改变色彩的意图而已;却不知道这点感觉实出隐含着的“清商音阶”原有调性感的要求,如此等等,不一而足)。



要认真掌握世界上已有和声技法的艺术经验。人类在文化领域中从事创造性活动的时候,永远也不辞原有积累的厚富,从来也不嫌弃在广阔的知识基础之上触类旁通,“更上一层楼”的。(但是,我却怀疑,艺术上的新知、旧知,是否也像自然科学那样“更新换代”吗?市场经济中“时装样式”、“名牌”、“流行色”等等“新观念”,是否也已侵入并且占领了我们某部分人的头脑了呢?)为中国现代音乐而探索和声技法,我以为都不应当拒绝十二音体系、多调性、无调性……诸种音乐的艺术经验;却不赞成国际上所谓“有调的音乐,路子已经走绝”的论断。恰恰相反的是:中国传统音乐的调性原野至今仍被西方大、小调体系的统治眼光遮闭得有如管窥全豹一般,至今仍然未被认识,未被开发。如果说,西欧中心地区的大、小调音乐体系真的已经再无可为(这点我也并不相信),那么中国音乐的原有的尚未被世人认识清楚的价值,可以说是正将开始为世界乐坛展开一片

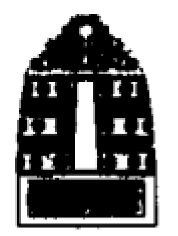
全新的天地了！为了展开这片新大陆的广阔原野，原有大、小调体系的艺术经验早已再不够用，这就是必须充分掌握世界上已有各种新、旧和声技法所有艺术经验的根本原因。

为此，我们知道这样的两个突破，难在“古、今、中、外”之间的真正有机结合，难在两个“半瓶醋”永远也合不成一瓶好醋。这是不能指望“一蹴而就”的。这需要整整一两代人持续不断的艰苦努力。鲁迅先生早就告诉过我们，文化工作少不得一个“韧”字。我们敢于轻视前人为此做过的一点一滴的工作吗？

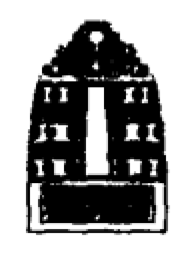
我以为：源洛先生在《民族调式与和声》中所做的，就是为这种一点一滴的基础工作所做的探索。他的特点在于：一、从实用出发，埋头教学工作，这是为从事于中国音乐创作的学员所写的教材（这一点，不是眼高手低者所能衡量它的实际价值的）。二、他的眼光既未限于五声音阶，也不仅只着眼于汉族（这是真切的、对于炎黄文化及其音乐艺术的认知）。三、他对中国各地传统音乐的研究，对三种音阶型态的研究，可惜并未赶上近十年来的最新发展，但已可见其间的明确方向以及他的一点一滴的许多应予赞赏的体会。这些，都是一个胸怀理想、热爱祖国的音乐家，在个人的困难处境之中，所能做出的令人起敬的作为。

前人铺了路，哪怕只是众人共同所筑的其中一小段路，也当引人重视这一历史性的成果，并应唤起来者，继续他们的未竟之功，而把眼光投向中国音乐的二十一世纪！

1993 年 9 月 30 日



李来璋《东北鼓吹乐研究》序



十年前，我在器乐集成北戴河干部研究班上认识来璋的时候，他是一个虽无高学历，但却已有丰富的民间音乐实践经验，并且极为勤奋好学的文化工作干部。看得出来，那时他就是一个好学深思、有工作热情、有悟性的青年人。

十年以来，多少这样的青年干部，追求学历去了，直至想尽办法，远涉重洋“镀金”去了。但是，来璋还在器乐集成的岗位上，对他从事的鼓吹乐研究乐之不疲，学习并试图解决着一个个有关课题。他的《东北鼓吹乐研究》写作成书，就是这样一个艰苦过程的产物。

面临他的可喜成绩，自然就引出我一种职业习惯性的感想：这不是一份无人发给证书的学位论文吗？

说它是“无师自通”的论文，讲“无师”是假话，来璋的老师恐怕极多，老艺人的直接传授之处，同一工作岗位上其他同志的努力和心得大概也是他旦夕揣摩、下功夫学习的目标；他又像一块富有弹力的海绵，要在一切机会当中，汲取一切有益的营养。讲“自通”的“自”字，他却真是有这点主观能动性，肯于苦苦追求的。

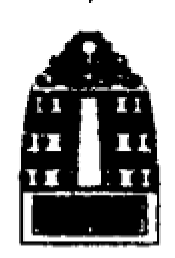
恐怕，真正能有机会研读学位课程的学子，却又难得学会来璋这种善于调查研究、深入民间音乐的本领了。至少，

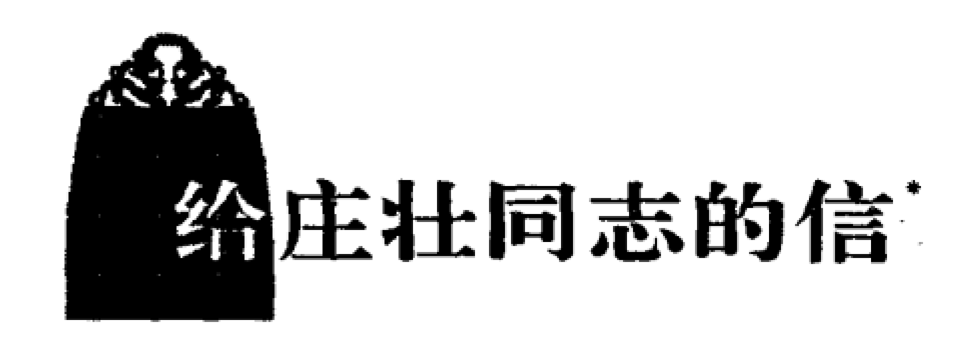
支撑学位论文的田野工作是难得足够的基金与时间，得以如此深入吧！他是在器乐集成这一国家项目的展开中，赢得了这种特殊机遇的；但是，这能是每一位幸而得到这种机遇者，都能做到的吗？

我赞美每一位善于捕捉机遇，决不他顾而能自甘寂寞的勇者。

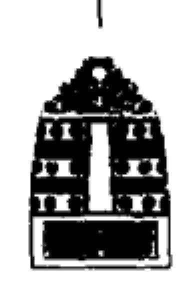
这决不是说，决心当学者都应放弃正规学习要求。来璋的成绩，成于实践，这也决不是他未走正规途径的功劳；恰恰相反的是，他的勤于自学，正是他自己深知自身缺欠之故。正处年富力强之际的来璋，来日方长，我祝愿他永远虚怀若谷，永葆"海绵式"的青春，因而常能"百尺竿头，更进一步"！

1994年1月24日于北京





给庄壮同志的信*



庄壮同志：

寄来的《敦煌石窟音乐》一书，我从北戴河开完器乐集成的会返京时收到了，感谢！

看到成绩，很高兴，这些年来，西北出人才出成果颇多，使人兴奋。其中当然也有个别同志欠根底而务浮夸，急于成名的。见君之作觉得学风正，踏实，如见其人，“庄”而“壮”。

大概只有我知道你其实是国内最早发现敦煌“二十谱字”的人（虽然林谦三早已知道）。但是我佩服你既未走门路抢宣传手段来自我宣扬，也没有“秘不示人”，据为个人垄断的资料。

做学问的人，能这样就是一个很高的起点。

很多人不懂这个道理，起点低下，结果摆脱不了患得患失的东西，弄得一生找“捷径”，把功夫用到不该用的地方去，纵然可能得名于一时，终究不会大有成就。

接书后，只是大略检视一下，没有很好释读，有这点感想，先行奉达吧！

敬礼

黄翔鹏

1984.7.9

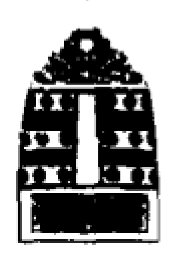
---

* 此信未发，后来与庄壮同志面晤了。

答蔡际洲有关南北曲问题

1992年2月初，来信四页，又材料六页。因所涉基本问题过多，无法简单回答，未报。3月末，又自武昌来长途电话询问，只能最简单答之，况又嘈杂极甚，无法卒谈。今日得间，心有此事未了，遂就其来信整理为四个问题。如此反问际洲，则我的回答尽在其中矣：

一、南北曲来源的“古曲说”、“俚曲说”、“蕃曲说”是历史上创作实践的实录呢，还是分析家头脑中的某种认识？南曲、北曲是一次形成的吗？是少数人或某个小集体的创造吗？如果不是一时一事，有关的创造者能够规定自己只许汲取三者之一而不许兼收吗？隋唐的“俚曲”在宋元之时算不算“古曲”？古缅甸传来而仍在南宋时流传于民间的《菩萨蛮》算“古”、“俚”、“蕃”的哪一种呢？沈括讲“雅”、“清”、“燕”之时仿佛像个科学家的样子，你算算这三者的定义，能分得清吗？



二、最早提出南曲、北曲之分的是谁？仔细琢磨一下，那个说法是我们现在对南北曲的界定之概念吗？概念之形成尚且不知晚在何时，何况实有对象的本身呢？就说明代的南北曲，历清迄今，它们就一次形成、没有再变了吗？不说时间之难断，就说地域与民族的南北之分，徐渭那样的“才子之论”站得住脚吗？

三、王骥德论词之变为曲，他讲的“名”、“调”、“声”各有

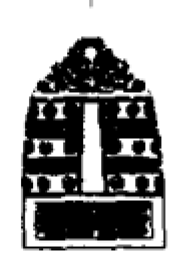
什么确定的涵义呢?

四、现存南北曲工尺谱的今译问题,恐怕不止是杂有古代固定名乐谱之处的事;更普遍者,还有借调记谱,大乙、小乙,大凡、小凡不分问题,乃至笛色调高的随意安排问题等。这其间,对于时代、地域、民族诸方面的区别,因之也最易由此而产生判断误差。

1992 年 4 月 10 日

蔡际洲 1992 年 4 月 16 再来信,并附去年来京时合照一张。拟再复一信强调尊重调查实践之意,说明以上思考只为周密分析、慎于结论之用。由于打印机之故障尚未修复,遂手书邮之。

1992 年 4 月 23 日



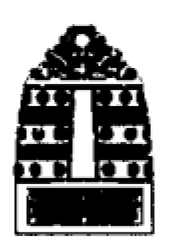


“新疆维吾尔族音乐乐律与调式问题讨论会”测音工作报告（总则）

一、总则

一、对活着的曲调进行测音研究工作，从目前说来还是一项尖端的科研任务。从国际范围讲，无论就器材设备的性能或测音程序的经验说来，也都没有进入成熟阶段。

这是一项带有试验性质的需要发掘现有设备的潜力、需要创造新的科研设备、需要创造新的经验、需要进一步探索有关乐律学基本理论问题，针对具体观测对象的民族曲调，反复研究其特殊规律的研究工作。因此，这一次对新疆维吾尔族传统音乐进行的测音研究，只是工作的开始，而远非研究工作的结束。



二、为保证科学性和严肃审慎的态度，这次测音工作考虑到下列各个方面：

1．工作的全过程始终由参加讨论会的维吾尔、汉及其他各族音乐家们，充分发挥了艺术和技术民主，注重集体讨论，努力统一认识。与会者全体签名，充分反映了这一研究集体对测音工作的认真负责。

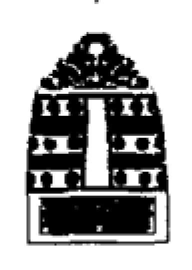
2．对测音素材的选择，通过集体讨论，随时淘汰缺乏代表性的材料，保证了典型性。

3．对测音器材的选择，根据就地检测的可能性，采用了

便于移动的 Sfroboconn 闪光频谱测音仪，配备有熟练操作技术的人员，根据当地电压条件，对可疑数据尽量作了反复测试，藉以保证准确性。

4. 根据测音器材的性能，选择了合适的测音程序和补充手段，藉与会音乐家敏锐听觉和艺术感受上综合判断的能力，弥补了机械选定瞬态音高可能发生的失误。

由此，与会的全体音乐家，公认这一报告中发表的全部数据，虽属初步测定，亦应看做是可靠的、能够据以分析和研究维吾尔族传统音乐乐律问题的材料。



三、律学的测定可以为乐学的研究提供科学基础，但不能代替对维吾尔族音乐的音阶、调式、宫系、记谱法以至现代创作中与和声法有关的研究。从这份测音报告中提供的数据出发，可能会导致对于调式、记谱等问题上的不同结论，因此，这一测音报告中公布出的音分数，只作原始数据看待。

为了测音工作的方便，为了提供音分数的乐律直观性，报告中除了初测数据(按 a′ = 440HZ 的标准列在所测音列谱例上方)而外，并在所测音列谱例的下方附有相邻音级间的音分数。

四、为了保证本报告发表的全部数据都具有可予验证的原始音响根据，长期保存以备重复检测或采用其它测音设备重新检测之用，其测音素材的原始母带将保留双份，分别交由自治区艺术研究所与中国艺术研究院音乐研究所存档。(有关母带上本应附有标准音叉的录音，以防将来放音器材在转速上发生失误。由于工作中的疏忽，今已不可补救，志此以戒将来。)

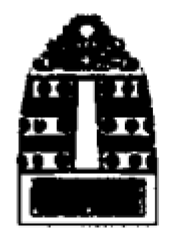
二、关于测音素材选择的原则和方法

一、因为这是对维吾尔族传统音乐的第一次测音，所以在测音素材的选择上，首先从以下几个方面注意了既有重点又尽可能照应全面的原则：

1. 地域方面的全面性。既以维吾尔族人民居住最为集中的新疆南部地区（包括库车、喀什、阿图什、和田等地）的传统音乐为重点，又兼顾了新疆北部（伊犁地区）、东部（哈密、吐鲁番地区）和多朗（塔克拉玛干大沙漠的西、北缘迤至库尔勒以东地区）等地区色彩各异的传统音乐。

2. 乐种方面的全面性。既以新疆南部地区流传最广的大型古典套曲"十二木卡姆"为重点，又兼顾到民间歌舞音乐、民间说唱音乐和民间歌曲，特别是其中可以被视作"底层民间音乐"的民间劳动歌曲和民间习俗歌曲部分。

3. 演唱人员方面的全面性。既以各地区、各乐种被公认为最有代表性的老艺人为重点，又兼顾已经成为专业或半专业艺术家演唱的曲目，还有一般农、牧民等最基层人民群众演唱的曲目。



4. 音乐型态方面的全面性。根据目前对维吾尔族传统音乐型态的初步认识，既以最常见和最有特色的以 mi(3)、So(5)、Re(2)为主音（或结音）的乐曲为重点，又兼顾到以 Si(7)、Do(1)、La(6)为主音（或结音）者，特别注意每个同主音调式的各种不同变体。

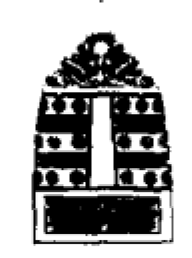
具体做法是：除我们多年来对维吾尔族传统音乐的了解和积累外，在选定素材以前，对新疆民间音乐集成办公室和新疆艺术研究所木卡姆研究室所储存的维吾尔族传统音乐音响资料组织了通听，并以此为选择素材的基础。

二、对于一个民族传统音乐的研究，主要应该注意其中与其他民族、其他地区传统音乐所不同的最有个性特色的那些部分。因此，我们在这次测音素材的选择上将特殊性作为第二个遵循的原则。除了将新疆南部地区流传的"十

二木卡姆"的所有散板序唱部分作为普测材料以外，还尽可能多地选择在听觉上使我们感到与十二平均律差距较大的，特别是内含着同音级上的不同变化音、微分音、游移音的乐曲作为测音素材。

三、为了使这次测音工作能够做到科学工作的严肃性和可靠性，我们从以下两点注意保证了测音素材的典型性：

1. 尽可能采用有代表性的老艺人早期的和原始的录音，如"十二木卡姆"部分，基本上采用了已故著名木卡姆艺人吐尔地阿洪在五十年代的录音资料；喀什、伊犁两地的传统民歌，分别采用了被公认为最有代表性的民间歌唱家帕旦木·库尔班和帕夏·依香早期的录音；所用民间劳动歌曲和民间习俗歌曲的录音，也都是我们从基层采集的第一手资料。



2. 在初选测音素材时，邀请了卡吾勒阿洪(著名木卡姆艺人吐尔地阿洪之子)和吾买尔阿洪等老艺人参加。测音之前，又采取讨论的方法，请参加讨论会的全体同志检验该乐曲的代表性和演唱的准确性，剔除其中有误者，用集体的智慧保证材料的典型性。

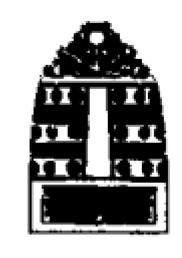
四、维吾尔族传统音乐浩如烟海，其乐种和色彩之丰富、数量之众多在国内外各民族音乐中是罕见的，目前我们对它的了解尚十分肤浅、片面。因此，我们所说的"全面性"、"特殊性"、"典型性"，也仅是相对而言，缺点和失误在所难免，有待今后不断地修正、补充和完善。

(原载《新疆艺术》1986 年第五期)

音乐的普遍性基本原理和民族的特殊规律

一、我们这些音乐学子，没有几个人不是从“普通乐学”、“乐理初步”、“基本乐理”，或者是现称“音乐基础理论”的学习开始入门的。大家都承认：不论学习过程中，这类教科书用了上列哪一种名称，总可以简称为“乐理”二字。

本世纪初，中国人学习“乐理”是通过“学习日本”，转手学习西方理论的。那时候的人，接受了新的思潮，有了整理传统文化的要求，正苦于中国古代乐律理论的典籍浩繁、玄妙艰深，而且深受阴阳五行、封建伦理诸说涂饰与淹没之害，因而感到难于入手的时候。从西方乐理中发现中、西音乐的基本道理可通，就强调了相同的一面，以及欧洲近代思维方法中，长于运用归纳、演绎诸法的科学性等方面，采用欧洲乐理进入了新式教育的课堂。



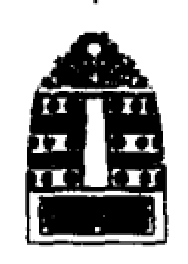
起初，称《乐典教科书》(1904，曾志忞)，被当做必须遵守的典章法则。再称《普通乐学》(1927 前后，萧友梅等)，用了传统的“乐学”一词，冠以表示“一般概括”的“普通”二字，被当做兼统中西的乐学理论。一直到五十年代间奉为规范的斯波索宾乐理著作译称为《音乐基本理论》(1955—)，西方的以大小调体系为主的、作为“应用技术理论”的基础知识，就几乎是完完全全地被当做音乐艺术的“基本原理”了。

二、作为某种"应用技术理论"的"音乐基础理论"，能够统括古今中外不同国家、不同民族音乐文化发展过程中产生的"历史理论"，以构成放之四海而皆准的音乐艺术基本原理吗？

中国人为认识这个问题、提出这个问题，做了半个世纪以上的准备。

中国人又是在充分认识学习西方的必要性这个前提下，提出问题的。我们炎黄子孙的各民族，立国于世四五千年，从来不像某些论者描述的那样"封闭"和"保守"。无论先秦周穆王的友好往来之例；国力强盛时，汉、唐的勇于开放；清末危亡之际，新文化运动学习西方的急起直追，都是中华民族自强不息的精神所在。

不过，要做一个真正的中国人，他在勇于吸取与接受先进事物的热情之中，总还要保持着冷静的思考，审察着我们自己还能怎样无负于古老文化的厚积，以期有所贡献于世界民族之林。



"五四"新文化运动之初，致力于输送西方理论的垦荒者们，有许多劳绩，我不说了。只说几位牢牢置身于民族文化基础上的学者，怎样对待了西方乐理的输入。

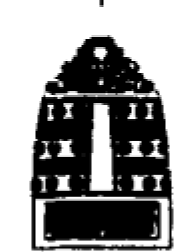
一位是不学西乐的吴梅，对待当时的西乐课程，要算个保守派。但他在讥评西学的同时，也还能够看到改造传统乐学的必要性。为《中乐寻源》(1925)作序时，开宗明义就写道："自旋宫之理不明于世，学者辄求诸阴阳五行之微，茫然不知所归，而宫调遂凌乱不可稽。"承认旧学讲乐理早已讲不清楚，弄得学者们迷茫于"阴阳五行"是否有什么"细微"相关，牵强附会，以致不可查问了。他虽然不知道西方从"文艺复兴"到"百科全书派"的历史功绩，曾经解决了西方文化史的大量整理工作，大可为我们整理古代文化遗产提供方法的借鉴以至原理的借鉴，但总是承认必须改革的

了。

第二位就是《中乐寻源》的作者童斐。他是一个认真学习了乐理初步知识，并且用来作了中西音乐之比较的有心人，大体上认可了中、西理论之同，也粗粗看到了中、西音阶之异。“寻源”的出发点在于担心新学只知“取材异国”而不知“参考旧籍”；祝愿中国音乐的“留传”，“不为异国音乐所克灭”，并且寄托希望于来者，说出了熔中西于一炉，使中国音乐得以“发挥光大”的愿望。

第三位则是赞美了童斐，却能站得更高、看得更远的王光祈了。

1931 年，他强调了整理中国音乐遗产应重西学的理由是“西人科学常识丰富，遇事观察锐利”；同时又反转来强调学了西学必须用以整理遗产：“虽有曾受西乐教育之士；若无本国音乐材料（乐理及作品等等）……则至多只能造成一位‘西洋音乐家’而已。于‘国乐’前途，仍无何等帮助。”（以上均见王光祈《中国音乐史·自序》）

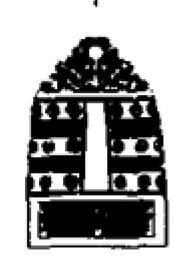


这三位，都是植根于民族文化土壤之中的学者，对于西学的了解则又深浅不一而恰成三种类型。但都主张采取科学方法，用来整理传统乐学。在这个问题上，没有一个人抱有绝对保守的态度。

当时是把西方乐理当做科学方法的典型，当做中、西乐学共同“基本原理”的。可以注意的是：童斐在看到中、西乐学的“共同规律”之时，已经开始觉察到其间也还存在着矛盾。但是，由于大体上的相合尚可勉强替代，由于百年战乱的伤痛与文化上的百废待兴，中国人只能零散地就此做些研究，还不能系统地做出乐学遗产的科学整理工作；此后的半个世纪中，中国音乐穿上不甚合脚的西方乐理“小鞋”，是忍痛走过来的！待到条件具备，能够提出“民族乐理”问题，已是八十年代初了。

三、八十年代初提出“民族乐理”问题，是三种条件具备的结果：兴办新学以来，半个世纪以上应用西方乐理的实践经验；《实践论》、《矛盾论》思想对于音乐学界的重大影响及其在音乐遗产整理工作中的作用；音乐学理论在国际环境中的进展。

1.中国音乐的多种音阶结构与西方乐理的大、小调音阶理论发生矛盾，是从“五四”时代之初即已发现了的。1920年《北大音乐杂志》已有徐卓《仲吕为变徵说》开始提出问题，但由于传统乐学的系统整理工作进行极为缓慢，1945年杨荫浏才通过历史理论的研究在《中原杂志》上发表了《中国音乐史上新旧音阶的相互影响》一文，初步地、也是局部地建立起中国人对于自己的传统音阶的理性认识。



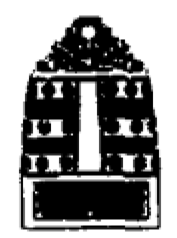
应用西方乐理来整理传统音乐的实践经验中，更多碰上的是读谱法和记谱法问题。中国的音乐工作者在这方面，对于乐理教科书有关规定的改造，可以说是多过了自己的老师——即明治维新以来，日本音乐家的所作所为。其中的显著例证如：流水板的1/4节拍，散板从古琴减字或工尺谱借过来的“艹”节拍号等。更值得一提的是对于基础工作付出了终生劳绩的音乐教育家缪天瑞教授。他对于简谱体系所做的规范化工作，不但反映了中国音乐的需要，而且可以说是大有裨益于中国现代音乐的一块基石。

2.中国人能从《实践论》、《矛盾论》的角度与视野来考虑文化建设上的“中西关系”、“古今关系”问题，经历了一个相当长的历史阶段。

1920年《北大音乐杂志》发表了杨勃《中西音节之相合》一文，反映了当时人把西方乐理当做普遍真理的看法，认为可以代替传统乐学，已达“无不相合”的程度。这是中国音乐界误把西方应用技术理论当做音乐艺术超国界、超民族“基本原理”的病根，以至曾被称为“音乐基本理论”，并

不只是译名欠妥问题，实则也是包含着整个音乐学界那时在认识上还有待提高的过程问题。

我们至今仍在暂用着的乐理教科书，其中确实存在着大量的、可以概括古今中外音乐艺术而可称为"基本原理"的东西。这是近代西方学者运用了科学方法，总结了欧洲音乐的历史理论，精选出了带有普遍性的艺术、技术规律之故。这也是它能代用中国传统乐学理论已达半个多世纪的根本原因。它的乳汁也哺育了好几代中国传统音乐的研究者。中国人正是应用它的理论来整理了自己的传统乐学，回过头来才能明白西方乐理并非放之四海而皆准、足以概括古今中外一切音乐艺术的"基本原理"。正是这样的"认识"——"实践"——"再认识"认识运动的往复过程帮助我们达到了新的认识高度。



中学、西学的"学"，是基本理论；除了研究对象有了中、西之别时可以分别称为中学、西学之外，这个"学"的自身，应是同一个基本原理而不应存在任何差别。但是，我们曾经称之为"音乐基本理论"的现行乐理基础知识教科书，并不是这种"基本理论"或"基本原理"，它们只不过是一种特定的应用技术理论而已。"音乐的基本原理各国是一样的，但运用起来不同。"（毛泽东《同音乐工作者的谈话》）不同文化背景条件下产生的音乐艺术都有它们各自的特殊规律。任何一种应用理论之中，固然都有某些"公理"在，但也总是赋有某种针对性的特殊规律的。

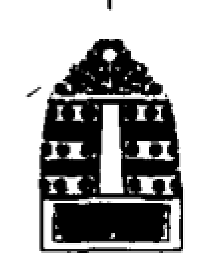
3.1980 年，《新格罗夫音乐大词典》出版，标志着国际音乐学界对这一问题同样产生了新的认识。其中，第十六卷的"音阶"条目释文中指出旧有基础理论在音阶定义问题上的局限性，实在来源于只是大、小调体系音乐理论的总结。

我们不能忘记，现有的乐理书，其实只是欧洲的中心地

区一个时期即十八、十九世纪，一种音乐体系即大、小调音乐体系(幸亏它是最发达的、最能吸收与融合各种音乐之长，因而也是最有代表性的一种体系)的理论总结。它是以提供应用技术基础知识为目的的，因而甚至既不能用来解决同一地区即欧洲古代音乐史的历史理论问题，也不能用来概括最新技术理论的发展。怎能把它尊为音乐艺术基本理论的金科玉律呢?

恐怕只有在中国人整理好自己的传统乐学历史理论，总结出可供当前民族音乐使用的应用理论；印度人、阿拉伯人也都做了同样的工作；国际社会中音乐民族学的学者们针对同一课题也对某些颇具民族特点的音乐作了理论概括以后，我们才得真正具有可以称之为“音乐基本原理”的最高概括。

由于中国音乐史上的有关积累最为厚富，中国的音乐学家有理由、也有责任在这方面做出世界性的贡献!



四、现在我们把问题稍稍展开来，讨论一下不同民族间音乐艺术规律的异、同之理。

世界各国或各民族都有音乐艺术的创造。无论这种创造处在多不相同的音乐文化阶段，又无论它们在艺术风格上有多大的不相同，必有两件基本事实是完全相同的：

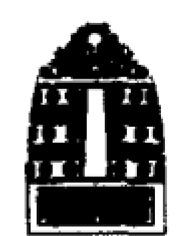
1.所用乐音，包括音乐中所用的一切音响，其客观的物质根据是相同的。

2.人的主体，无论是用以歌唱发声的声带，用以接收、听辨乐音或音乐活动中所用音响的耳膜、耳蜗、听觉神经结构等，其生理的机制，直到解剖学可以分辨的性状等，这种物质根据也是相同的。

从自然科学的角度看来，这其间的主、客观物质世界没有什么差异，那么，科学和艺术将从何处划界呢?

自然规律，包括人类文明所创造的高科技手段的物质性的规律，当然不会因为国别、族别的差异而有任何改变；但在艺术规律和一切艺术手段之中，人们对于“自然”以及对于一切物质手段的选择却是大异其趣的。汉语的“艺术”，英语的 Art，德语的 Kunst，如果从字源、字义上作些考察，就可以知道它们都在强调着“人工”涵义。所以，自然界最美的风景也不是艺术；人工而巧夺天工才是艺术。有人为的选择，人力的处理、加工，就在相同的物质根据之中表现出了大不相同的色彩、风味、性格、情趣，而成为千差万别的民族特点、地方特点或时代特点。

五、所以，要讲物理学中的“声学”(Acoustics)基本理论，这当然是全世界完全相同的。要讲音乐基础理论，就未见得只有一个“放之四海而皆准”的真理了。主要是因为古典派、浪漫派历史时期大、小调体系音乐的理论总结，对全世界说来并不是各国、各民族音乐的普遍真理。



不过，人类文化中毕竟是存在着共性的。中国音乐自古以来也是在频繁的东、西文化交流中发展过来的，并不是那种所谓“锁国、封闭、停滞”的文化。因此，很自然的，这种出自西方的“基本乐理”，大体上也能涵盖了某些中、西音乐的共同规律。我们使用了将及百年，并且也用它来整理、研究了自己的传统音乐。遇有不便之时，或是“绕着路走”，或是“竟不在乎”，似乎也可平安无事了。

例如：欧洲人讲 4/4 拍子，我们也讲“一板三眼”，似乎是相同的，但对强弱位置的“选择”却又大不相同。

中国人当然可以不去理会“强、弱、次强、弱”的节律安排，就使用 4/4 拍子来作如下记谱：

匡台　七台　一台　匡 ||

讲实际效果，上谱的最强拍是在第四拍，即欧洲音乐一

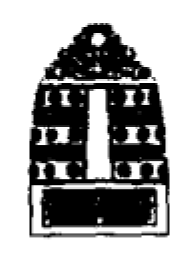
般规律的最弱拍位置。这本来是不足为奇的、中国音乐中普遍存在的节律。研究民歌的人也会发现，中国有好些地区的民歌，记下谱来，多数“煞声”都要收束在“基础乐理”所讲的“弱拍”上。

这是中国音乐“犯规”了吗？

奇怪的是，课堂上给中国人讲“乐理”，也要按照欧洲人的“轻重律”来讲节拍！

当然，即使如此，只要我们心里明白，倒也可以“不在乎”或者“不计较”这种差别。何况是自从清末输入“步兵操典”以后，中国人的现代生活中有了“进行曲”，因此也在中国现代音乐中产生了适应这种节律的“现代音乐”了呢。

生活的改变是根本。哪怕民族的语言文字上仍有矛盾，也可产生调整的办法。有名的《义勇军进行曲》就是聂耳处理这种矛盾的范例：



前进，　前进，　前进，　进！

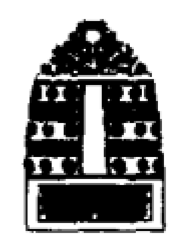
中国的节拍，势必要形成“弱收束”了，天才的聂耳，加用了一个“进”字，解决了中国语言和进行曲节律的矛盾，终于把步伐停留到了势不可挡的进行曲节律最强拍上。

但是，聂耳在音乐创作中虽然可以这样修改、发展民族的节奏型态，而当学习音乐遗产和整理古代传统音乐的时候，难道我们也可以把流传了几千年的中国音乐按照西方乐理所示的规律把古代音乐修改成“黄皮白瓤”的欧式中国古乐吗？

六、讲到这里，还都是讲的节拍规律中一些大体差别；如果细抠起来，在中、西的许多共同点中，其实都还存在着很多极不相同的民族性。例如节拍与速度综合效应的自由处理，在西方乐理中叫做 tempo rubato 的，中国古代也有称作“偷拍”这个词的。解释好像差不多，风格却两样。欧洲

音乐不论古典派、浪漫派，哪怕是最容许、最鼓励自由处理的肖邦钢琴作品，在小节线后第一拍中增添或“偷去”了的时值也必须在小节内后几拍中“减”、“补”回来。“洋学堂”里出来的音乐家“唱戏”，到这种地方，不论你的板眼怎么准，总要说你不够“味”，相反倒是历史上可能与东亚有些联系的《匈牙利舞曲》，“偷拍”偷得自由开放，接近了中国味道，或者说是东方味道。

其实，节拍问题、速度变化问题还算比较好说；事情如果涉及民族音调，有关调高、调式、调性问题，那就不但要发生谱式的矛盾，名、实的矛盾，而真正要在“基本理论”问题中发生一系列根本矛盾。



七、西方乐理讲“音阶”、“调式”、“音列”这几个概念，确实出自“基本原理”的概括研究，对于乐音的结构方式作了不同角度、不同层次的观察与总结。但是，由于它们主要只是欧洲大、小调体系音乐的总结及其乐例的狭隘性，其间的模糊之处则又概念不清而互相含混。

因为，对大、小调体系的音乐说来，这三种概念虽然出于不同角度的提法，却无层次之别。我们说 C 大调的音阶时，所指亦即：以 C 为主音的、大调的调式所用音列各音的按规律的排列。大、小调体系的音阶首音，也就是它的调式主音；C 大调无论讲音阶、讲调式，其音列都在七个白键上，调号无升号，也无降号就是了。

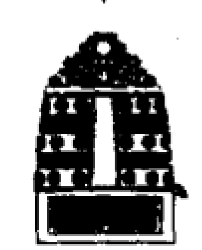
不过，“音列”的定义因其略有松散之处而似有差别，七个白键的音列也有可能归于 a 小调自然音阶之用。五线谱上的调号也和 C 大调相同的。但是，这点差别也还不能帮助我们把音阶、调式与音列区别得清清楚楚。

现有的西方乐理，究竟还只是一种应用技术理论，而不是真正的音乐“基本原理”。应用技术理论很难完全摆脱

"行会习气"，其中常常有些说法(特别是那些艺术理论中出于行业习惯的东西)是不能当做科学原理来看的。

我们说：音阶是一种按序排列的、在相当程度上体现了调式规律的音列结构。这是全面分析了乐音的调关系以后，所作本质的描述。但是，音阶用声(即音级数量)的繁、简、多、少，却非本质现象。可怜我们使用"五声音阶"这个词，却真是一不起疑、二不犹豫地用得那么顺当！

认真讲"原理"的话，无论中、外，音阶的"五声"结构，只不过是七声中已被省略了两声而已。中国最早的讨论音阶问题的乐律学文献《国语·周语下》"州鸠论乐"篇讲了音阶主音"宫"声，又讲"七律"，其他先秦文献讲五声也清清楚楚是"以奉五声"，把五声置于音阶的核心地位而已。西方乐理讲"五声音阶"(pentatonic scale)确实是用了"音阶"(scale)这个词，这不过是种行业习惯。因为 penta－这个字头("五")是相对于 diatonio scale (今译"自然音阶")的 dia－这个字头("全")而言的。今译作自然音阶，不作全音阶，大概是为了避免误会为"全音音阶"之故，但却失去对于本义的理解了。



diatonic scale 的 dia－，在英语、德语中，是"完整"、"从头到尾"的意思。所以西方乐理中"五声音阶"这个词的本来意义应该理解为不完整的、从七声音阶中略去了二声的"五声音列"才对。

对这个问题的理解似乎有点"于今为烈"。"五声"于中国或于中亚、西亚、苏格兰、印第安常常独立使用，视做"音阶"如果也还算情有可原的话，那么现在有些颇欠思考的论者喜欢扩而大之，把四声、三声甚至只有两声的音列也都称为"四声音阶"、"三声音阶"、"二声音阶"，就把"音阶"一词用得过滥了。

这是说，如果我们要借鉴西方乐理的基础知识，用来整

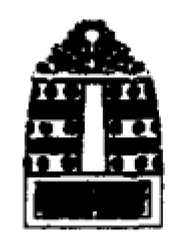
理中国传统音乐自己的"乐理"时，不能、也不应停留在西方应用技术理论的现成"表述"之中就予搬用。而应深入到西方乐理背后隐含着的"基本原理"之中，才能得到"由此及彼，由表及里"的真切认识。

八、乐音家庭的亲、疏、远、近，一般都按"五度"谐和关系相结合。例如 F—C—G—D—A—E—B……那样构成音列，以供组成音阶的选择。这一点，除了极其特殊的例外，大约真是不受民族特点影响的"普遍性基本原理"。

不同民族选择了的不同音阶，一般都以"七数"作为音级的标准数量。这也是决定于"自然规律"的一种"普遍性基本原理"。因为少于此数，按"八度组"(octave，中国古代则称"钧法")检验如上 F……B 的"五度链"结构时，则必有"音域不足"或"缺略"、"脱链"之处。那就很难符合 diatonic soale 这个 dia－字的"完整"、"完满"之义。(完整的"链环"是七节，只不过是我们可在具体的音乐曲调中，省略去其中某几个音级，暂时不用而已。这并不妨碍它的原有"生律法"的自然规律应是完整的五度链。)还因为多于此数时，如这个 F……B"五度链"，不论向下方五度生出^{b}B，或向上方五度生出$^{\#}$F，必然就要出现同名"变音"的矛盾冲突；引起人们的音高感觉的分辨，要求弄清其中的哪一个是音级的"正音"，而哪一个则是"变音"。

作者如上这一观点，应可解释：为什么恰在七个音级的选定之处，就有"调"的产生？(多于此或少于此时，常常容易发生调性的游移。)

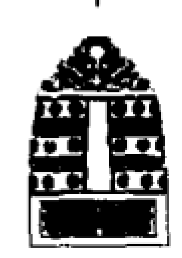
大、小调体系的 C 大调音阶，就是以 C 音级为标志的七个白键的"调"。英语的"调"(key)就是用"键"字来表达的。在这个问题上，中国音乐的"调"(注意"调"字在中国乐律学中是个多义词，此处应指含有"调高"意义的"均"字而



言)也同样经由七个音级的“五度链”之选择而定。北宋的科学家沈括在《梦溪笔谈》中讨论宫调问题时说“外则为犯”,指的就是出了七个规定的律以外,就要“犯调”。因此,这一点确实也是中、西共同的“基本原理”。

但是,事情一涉及音阶和调式,大、小调体系的规律也就不能“放之四海而皆准”了。

在大、小调体系的音乐中,音阶的首音,就是它调式的“主音”。C大调音阶的第一级C,也就是在C键上建立的“大调”调式主音。表面上看,a小调的自然音阶似乎也是C大调同音列的七个白键。但是:一、同一个键的调式音级性质则很不相同;二、a小调的音阶首音在a而不在C;三、a小调所用的音列,未必总是七个白键,它的第七级音不但常作#G,即使严格保护自然小调的本位还原G是白键,它也总是“导音”的性质,其趋向或“旋法”作用总与大调中的G音很不相同。

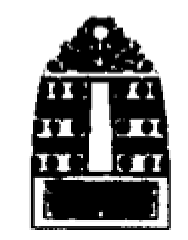


在中国传统音乐中,这七个白键所展示的音阶或调式情况就要变得完全两样。

首先要说,不论讲中国的哪一种常用的音阶,其音阶的宫音,未必就是有关调式的主音。在七个白键上建立“下徵音阶”(过去曾不准确地称为新音阶)时,音阶的第一级C,只不过同时也是下徵音阶宫调式的调式主音而已。其它的:商(主音在D)、角(主音在E)、徵(主音在G)、羽(主音在A)各有自己的“调头”(调式主音)而与下徵音阶的首音“宫”声C音处在不同位置。因为:一、这五种调式共用着同一个音阶结构。其同一键的调式音级性质不变。商调式中的C键如同宫调式中的C一样,仍为宫声性质,不像C大调中的G音,到了a小调中已经由“属音”的音级性质改变成了“导音”;二、以a为调式主音时,其下徵音阶的首音“宫”声,仍在C键而不以音阶跟着调式走。这就是中国音

乐的“从宫观念”，亦即中国传统乐学理论中“音主”概念区别于“调头”概念的问题所在；三、纯用七个白键的C调头宫式既不能等同于C大调，其A调头羽调式也不能等同于a小调。它们之间，不但在“音阶”与“调式”的相互关系上大异其趣，而且在其各个调式音级的性质上更是具有如上的很不相同的情况。

九、我们在上文中已经讨论了“调”的本质属性在于音阶“七声”所用的确切乐音(即中国古代的“律”)，并且知道这在西方是用“键”(key)字来表示的。不言而喻，也知道西方乐理的“调号”(Key signature)无非就是在五线谱表上用几个#号或几个b号来反映该曲的确切的“七律（键）”。(请注意，不是“五律”，而是“七律”。这是“基本原理问题”，这个问题今后我们还将详加讨论。)



不过，我们已经太习惯于使用大、小调体系的“名调法”，而却忘记掉这种习惯背后的“基本原理”了。只认C大调的“C”，就以为它可以代表七个白键的“调”；不知道使用七个白键的中国音阶，其“音主”(宫)不一定都在C键之上；不知道“宫”位在C的中国音阶，也不一定同样都用七个白键。

应该认识到，中国至少在春秋年间的周景王时(距今二千五百年前)已经建立了符合这一“基本原理”的、科学的理论概括：《国语·周语下》“伶州鸠篇”把在十二律中定“调”，称之为“立‘均’(yùn)”；而把“以七同其数”的音阶称做作“七律”。

大、小调体系的音乐，只须知道音阶首音(即其“宫”位)是用大写的C来标示的，就知道它纯用七个白键。也许正因如此，每当欧洲的五声“音阶”宫位在C时，我们就可以知道它所“缺略”的两个键子，也是白键。因此，欧洲大、小

调音乐，不论七声、五声，只要宫位在C，就知道它是C调，就知道必定要使用七个白键。

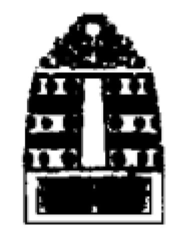
中国音乐使用五声结构时，已知宫位在C，就可以知道它是使用七个白键吗？

不能！

套用C大调的“名调法”习惯，把它称做“C调”，不是实事求是的科学态度。充其量，不过可以标记为宫＝C而已。要讲究“调”的科学涵义，用哪些“键”(Key)，还是透过西方乐理寻找其中的“基本原理”，而不盲从别人的习惯为好。特别是中国传统音乐理论中，本来的“均”(yùn)与“七律”概念，天然就是符合这种“基本原理”的呢！

请看下列宫位在C的两小节五声谱例：

(谱例1)：





如果它是出自中国“下徵音阶”而省略去F、B两个音级的话，那么这一小片段的加花曲调就有可能处理成：

(谱例2)：



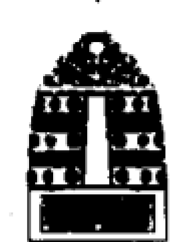
或许，原有的两小节，依然保持着原样，却在继续展开中出现了七个白键的完整音列：

(谱例3)：



这是“C调”吗？我们已经看出来，它是下徵音阶徵调

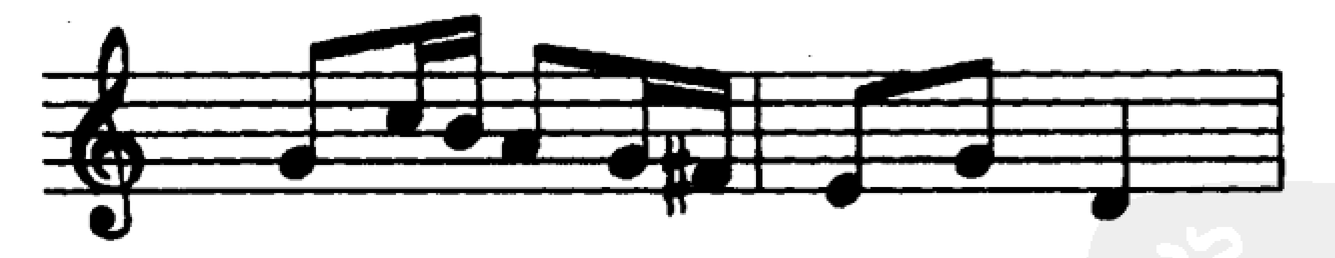
式。调头不在C而在G。有人喜欢仿照与C大调同音列的a小调那种"名调法",把它称作"G徵调",这也是不对的。他们可能是过于轻看了"基础理论"问题,忽略了C大调与a小调虽有可能同用一样的七声音列,却是各有自己的音级性质迥异的"音阶"结构的。例如D这个音级,在C大调中是个"上主音"的性质;它在a小调中却是个在调性问题上起支柱作用的"下属音"了。大、小调体系中,同音列的C与a是分属不同音阶的("音阶"之所以区别于"音列"即在它有特定的调式音级规范)。在这样的条件下,C和a分别都是自己那个音阶的"首音",所以它们都有资格用来"名调"。在中国音乐中,这个问题却已两样。上例的调头虽然在G,它的"音主"即下徵音阶首音"宫"声却仍在C。它的D音级,也与宫调式一样,同为"商"声而并无任何改变。往后,我们还有机会进一步展开讨论中国传统音乐调关系的系统性时,将能进一步理解:这不是一个简单的"名法"的问题,而是一个涉及"体系"的、涉及音乐实践的重要问题。



谱例1这个五声片段宫=C,如在大、小调体系中就只能属于七个白键的Key了,但在中国音乐中却可以属于别的音阶和别的"均"(Key)。

它可以加花成为:

(谱例4):



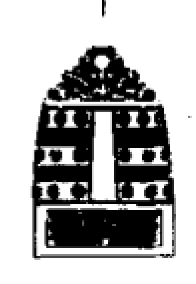
还是宫=C,但那个$^{\#}$F是个临时变音(accidental),或是"离调"(transition)、暂转调的变化吗?还是不要"削足适履",不要叫中国音调穿大、小调体系的小鞋吧!这个$^{\#}$F

是个稳定的、中国“正声音阶”(曾被不恰当地称做“古音阶”)的标准的第四级“变徵”声,不是个临时变音。

我们也可以按照宫位在C的正声音阶,将谱例1的原谱两小节不加变动,却在C、D、E、#F、G、A、B这一音列上展开它的曲调。不过,这已是另外一“均”,不能仍然当作C Key了。第一、音阶的首音“宫”声仍在C上;第二、#F不是临时变音而是正式音级;这在大、小调体系的乐理中,是无例可援,无可取法的。只有“创造”一下,在下列谱例的“调号”问题上,借用C调不加任何符号的办法表示宫=C,再用加括号的#加在第五线上,表示这里该用黑键。这就是它的中国音阶“七律”之“均”了:

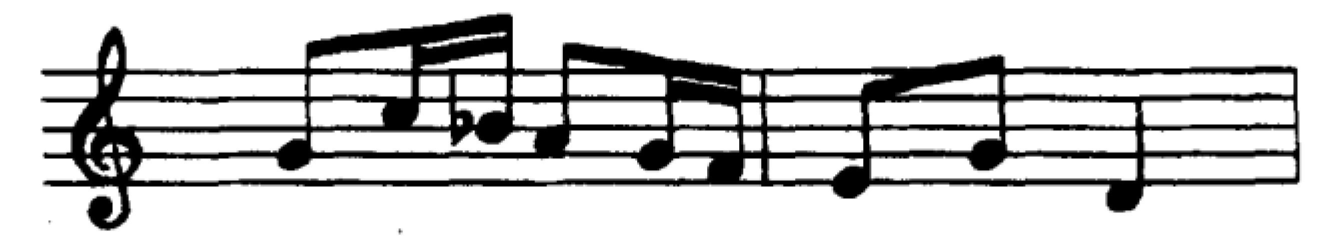
(谱例5):





用以上同样的方法,我们还可以在“清商音阶”的条件下处理谱例1的曲调。先用这两小节作加花处理:

(谱例6):



不这样加花,也可以保持原来的两小节不动,接下去在C、D、E、F、G、A、ᵇB的音列上展开清商音阶徵调式的曲调:

(谱例7):

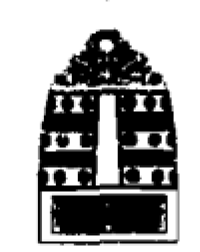


这个例子,也像谱例五的办法一样,借用C调不加任

何符号的标记,以示宫位;再用加括号的 b 加在第三线上,表示这里该用黑键。这已变成了与谱例 3、谱例 5 都有区别的“七律”之“均”。

大、小调体系的“乐理”中,某一音阶的规律,即其调式的规律;其调式的排列次序,即其音阶的排列次序。其“名调法”则以音阶首音为据。更为要者,它的一种音阶结构,只能容纳一种调式;哪怕是同音列的不同音阶,它的同一乐音也有不同的特定调式音级涵义。

中国音乐如谱例 3 的下徵音阶、谱例 5 的正声音阶、谱例 7 的清商音阶,它们虽然共有以 C 为首的“宫商角徵羽”五声结构,却只能称为 C 宫,而不能称为 C 调。不像 C 大调只有它这一种七声音阶,这里可是三种七声有异的音阶;不像大、小调体系的“C 调”一定是七个白键的“调”(Key),它们所用的 Key 是有所不同的。这三种音阶每种音阶又都可容纳五种调式,并且共用着由所属音阶决定了的各个音级;这些音级的属性概由所属音阶决定而不像大、小调体系那样因其调式而定。

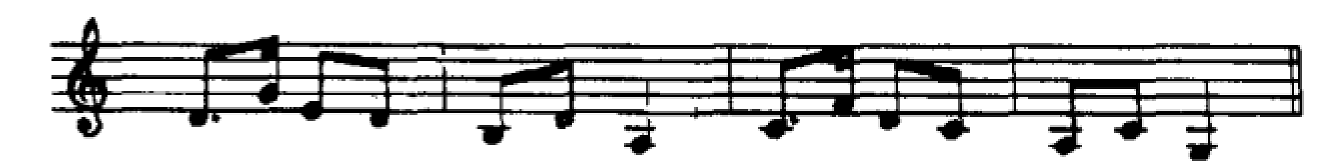


十、学了西方乐理,是很容易把宫 = C 理解为 C 调的。这是因为大、小调体系中 C 大调只有一种独一无二的音阶,而不易误解为其它 Key 之故。即使同音列的七个白键上,还可能建立 a 小调的“自然音阶”,其“首调”唱名的 do 也会被理解为宫 = C,其记谱法也是借用 C 调的“调号”。因此,宫 = C 也就离开了西方乐理的、本来的“基本原理”,错误地被当成“C 调”了。

中国音乐的调性规律中还存在着一些会使西方人觉得十分奇妙的事实。七个白键的“调”中,大、小调体系只有一个首调唱名 do = C(即宫 = C)的音阶时,中国音乐在七个白键中,却可以兼容宫 = G、宫 = F。

下列这四个小节，能说是这样的谱例吗？

(谱例 8)：

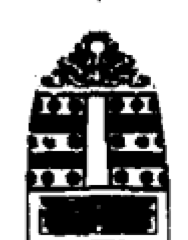


有人说：这不过是 G 调的五声音阶，接着移调写成 F 调的五声音阶，没有记上调号而已。

那么请问：大、小调体系中有这样大二度的调关系，直接转调的吗？

我们奉为经典的西方乐理教科书说，这是远关系调。为什么它在中国音乐中转得这样自如、这样方便呢？

因为它同一"七律"，没有出"均"，在严格的传统乐学理论中都不算"犯调"！传统的"曲笛"演奏法与"度曲"理论中，它是一种常用的"过腔"手法。



或者会有人说：这是五声音阶的一种特殊情况吧！那么好，我们看七声的。就用谱例 3 的四小节，接上移低一个纯四度的谱例 7 四小节，再接上移低一个五度的谱例 5 四小节。它们就成了宫＝C、宫＝G、宫＝F 的，"旋宫"而未出"均"的，全在七个白键之内的同"调"(Key)十二小节谱例了。

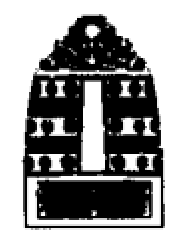
(谱例 9)：



我不想要求读者们立即就同意以上论点以及音阶、调式、调(Key)、均、宫等概念的解释，调号标记方法的采用等等。许多问题还要有待于大量实例的过细研究，才可以逐渐澄清久已先入为主的、大小调体系的习惯看法，才可以慢慢认识到这些应用理论背后存在着的普遍真理，并且用来整理中国传统音乐原有的历史理论，从中抽出于今有用的东西，建立我们当今可用的“民族乐理”。

至于为什么不能直接应用我们的历史理论，这里还要多说两句。

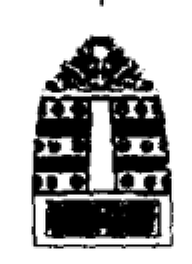
西方乐理中，一般也不讲古希腊、古教会的调式理论；或只略一提及。同此，中国古代音乐中那些例如“隋唐俗乐二十八调”之类的问题，也应留给历史家或古谱学的研究者们去钻研了。因为：例如现在我们知道“仙吕调”、“黄钟羽”之类调名的实质性涵义是意在用什么调弦法(即使用哪七律)，以那一律作“调头”这就可以直接讲现代十二个键的音名，而无须区别不同历史时期的“黄钟”、“大吕”了。



因为，宋初的“仙吕调”是^{b}B、C、^{b}D、^{b}E、$^{\#}$F、G、^{b}A 七律中，以^{b}B 为调头的；而明代的太常律“仙吕调”却是 D、E、F、G、A、B、C 七律中，以 D 为调头。北宋后期教坊乐的实际用律，用这七个白键，并以 D 为调头时，却又叫做“黄钟羽”；而南宋以后用大晟律时，“黄钟羽”却是以 A 为调头的 C、D、E、$^{\#}$F、G、A、B 七律。这些差别，在于它们都属逝去的历史时代中的应用理论，我们只有抽出它们的“原理”部分，弄清其“七律”所在，知道这就是“均”，知道同“均”的各律之上，都可为某种音阶建立其所用调式的“调头”，这就可以无惑。

乐理问题，似乎只是“吃奶”的学问，很易被人轻视。但是轻视基础工作，失之毫厘，却会谬之千里，那是要受惩罚的。基本原理与历史理论、应用理论问题，是一个需在古今

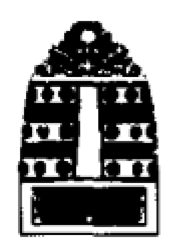
之间与中外之间往复探索、苦苦寻求的研究课题。现在应已到了从事建设工作的时候，愿在这一序列的“讲话”中，提出一些问题，以供有力写出实用教科书的学者们参考。笔者尽力也只能如此松散地讲些看法、提点建议了。





"右旋"、"左旋"及其顺、逆

《后汉书·律历志》有一段话讲到乐律学的难解难通，说是："声微妙，独非莫知，独是莫晓。"我在 1987 年《中国音乐年鉴》"乐律学研究"栏目中提到"左旋、右旋"的争议时，就是怀着这样的心情，不敢自作评断的。那时就是希望有位肯费脑筋的明白人，帮助判别，免得我自己也自生疑是否主观到过于自信了。五年后，这才见到应时兄的文章。



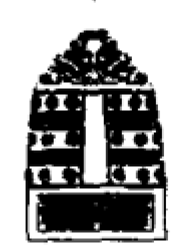
原先写作左、右旋那篇东西的时候，就是"啃酸果子"啃出来的。1980 年，中国艺术研究院音乐专业的硕士研究生在我班上学习中国古代音乐史的时候，没有人全懂杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》讨论"之调式"、"为调式"的话，特别是对上册 430 页中注②《宋史》"中书省言"的文字，深感难解。当时，这就是为了辅导他们读书而作。文稿出来，也经学界一些同道看过，岸边成雄来信表示同意我对林谦三之说的改称，甚至用了过头的"敬服"之词；宋光认为我解决了个难题，但又批评我文字不顺畅，怕人难于读懂，还下手帮我改了一处行文。可惜等到宋光为我大笔一挥的时候，稿件已经发排完了，成了个来不及补救的憾事了。我自知文字上确有"这块病"；这也不以此文为限，而是我的许多文章也都同具这一缺点。这是我渴望能有改善而又痛感无能，并且为此深深要向读者们致歉的一事。

很感谢应时兄这篇文章用了甚大的篇幅，替我作了过

细的解释，已在很大程度上帮我弥补了上述缺点。现在只有如下的不多一些补充：

一、如前所述，我在 1981 年刊出的文字是为解释宋代文献而作；但是拙作不只"依宋"，也仍"依唐"。我以为现有的争议并不是"各自对了一半"的问题，恐怕主要只在对于《乐书要录》的研究与解释上，出现了分歧。

二、应时兄认为《乐书要录》并不缺图，不必补制，很是。我还想补充说《乐书要录》的"图"，是图表；不能与《乐律全书》或《中乐寻源》的"旋宫仪"同样读法的。此外，还须知道，即使是在《乐书要录》的图表中，也有"卷六"之"乾坤唱和义"圆图那样的，却把"黄钟"放在了上方顶端。



因此，我认为《乐书要录》并不存在什么"旋动声盘"或"旋动律盘"的问题。阅读图表的方法和转动旋宫仪的方法，是两回事。把"旋宫仪"改写为"圆图"是要多出许多字来的。（应时兄对于圆图不分"上下"的分析，是开人茅塞的，这也启发我考虑及图表与旋转仪的区别。在我 1981 年刊出的文章中，这却是胡涂处。）

如果要论"随月用律旋宫图"是否"确实有不足之处"，关键其实不在是盘是图，问题却在《乐书要录》的"顺旋"是否右旋，而"逆旋"是否左旋。

三、我同意使用"顺旋"、"逆旋"二词的提议。（这是出于整理中国古代乐律学的理论工作规范之考虑。除了一些"约定俗成"或"积重难返"者外，一般还是"名从其源"，以历史上先出者为准的好。附带发点牢骚：我认为实际上"炒冷饭"而又喜欢独出心裁、"发明"个新名词用来标新立异者，是不足为训的。）

四、我坚持说：唐之"顺旋"即宋之"右旋"；唐之"逆旋"即宋之"左旋"。因为这是《乐书要录》的本意。

誉声兄曾经校点过《乐书要录》（今存三卷），并委托我

作个“书评”。我因为自己并非版本学家，而推辞了。回忆起来，这是誉声的一种婉转的“托词”，其实是他给我机会，让我重读一遍《乐书要录》原文的意思。当时我是未曾领会这一意图，未敢接受这一委托，却回信建议他去请教日本的羽塚启明先生。这个建议却是对的。如果当时未去寻找，现在也还可以查到《东洋音乐研究》第二卷第三号、第四号。不精日文甚至不懂日文，其实也都无碍，因为这两期刊物的附录中，已全用中文全文刊载了羽塚启明全面从事版本研究工作的最后成果《校异乐书要录》以及校订者的详细解说。

羽塚启明是根据东京上野帝国图书馆、京都帝国大学等藏本，包含田边尚雄、林谦三等私家藏本，也包含清末传抄回中国的“佚存丛书”诸本，例如尤炳圭刊本也都在内的。“校异本”是写本六部、刊本四部，全部材料并无遗漏的研究成果。

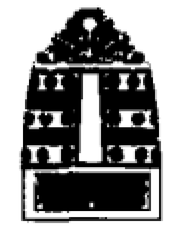
其“卷七”之“律吕旋宫法”的原文有：

“十二卷相生图　此图者月建十二律图也。何者？以十二支与七声共顺旋右之故也。”（注意《左旋、右旋辨义》这句话的引文“顺旋右”三字却作“顺旋左”。又，原文全依旧本圈点，此处与此下引文标点皆为笔者所加。）

再往下，原文讲的却不是“十二支与七声”的“旋宫”问题，而是岔到隔八相生的“十二律相生”问题那里去了：（这是为了下文，交代黄钟均、林钟均、太簇均等各“均”七声排列次序之故，明明是说清了“右旋相为宫法”的。）

“右旋相为宫法：从黄钟起，以相生为次，历八左旋之数，上生三分益一，下生……”

不必再引下去。誉声兄据“佚存丛书”本，误将“历八左旋之数”写成“历人左旋之数”，再把上生、下生，隔八相生（三分损益生律次序的通常用语。实际是“间隔”六律，习称



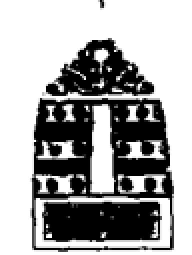
"隔八"，不如唐人称"历八相生"确切）的十二律"左旋"（即原书后文黄钟均右旋七声接林钟均右旋七声这样的"左旋"历八相生）当成了律、声"旋宫图"的"左旋"，打上"重点号"，与前文误刊的"顺旋左"全都打上"重点号""对照"起来，"顺旋"也就顺顺当当地变成"左旋"了。

再下文，见《校异乐书要录》的原文有：

"一律有七声图　此图者月将十二律图也。何者？以十二支与七声共逆旋左之故也。"（注意《左旋、右旋辨义》却据尤炳圭本，把"逆旋左"刊为"逆旋右"这样的方位了。）

从羽塚启明的"校记"眉批上看，这是尤本之误。

所以，我把应时兄的话略作改动："《乐书要录》已有'右旋'即'顺旋'，以及'左旋'即'逆旋'的界定。"



五、应时兄为我解释说："废止'左旋'"的提法并不是主张"废止同主音转调法"。这是很对的。这其中，不但"名法"与"调法"并非一回事情，"宫调体系"也与"旋宫方法"不可混为一谈。在此，我还要补充说：提出废止"左旋"问题是远在左右旋问题的争议之外，还要更有深意的。这是一个至今仍待展开的研究课题，即中国传统音乐的乐学体系问题。拙著《中国传统乐学基础理论讲话》将在《中国音乐教育》逐期问世，里面包含这一问题，是个可以就教于学友诸君的机会。在此就不饶舌。

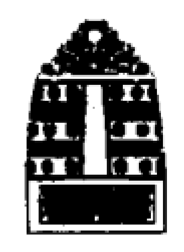
最后，我想借用《后汉书·律历志》"音声精微，综之者解"八字作结。应时兄对这样的繁难是能够"综而解之"的。除了误信誉声的版本失误并且据而作出评断的这一点以外，我很感谢他作了那么多的详尽解析，并且帮我澄清了一些已被他人误解之处。不然，我这篇短文就很难只用几点补充来把问题讲清了。

1992年10月17日

（原载《交响》1993年第二期）

戴念祖《声学基础知识》序

我和念祖的友谊是经过业师杨荫浏先生搭了桥的。1977年秋冬之际，念祖到音乐研究所来邀请杨先生去自然科学史研究所作一次中国古代音乐的讲座。先生以年老为辞，推荐我去，并且立即派人把我叫到他老人家跟前，介绍给念祖。



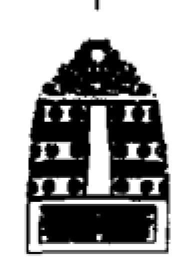
当时杨先生介绍说，念祖就是他给学生们讲“管口校正”时提到的文章作者；给我出的讲座题目，就是先秦乐器钟、磬、埙的研究；并且希望我们交个朋友，能在今后从自然科学史与中国古代音乐史两个方面进行长期的合作。事实上，立即就从我在建国门科学史所原址讲了“青铜双音钟”这时开始，当场休息时间念祖就在黑板上边画边和我讨论了合瓦形青铜钟与寺院圆钟在发音性能上的差别了。

学问的互相切磋并不很难，长期合作就难得了；学友间，要能做到总是自然合拍，就尤其不易。所以诗人们要用“心有灵犀一点通”的字句作为至境来描写它。鲁钝有如吾辈者是不敢指望这种至境的；但我们总是能够观点相合，并且不待过多言辞便心领神会，却是一种事实。我想，这一点虽也可以被人称作“缘法”，其实并无多少神秘，因为这是由共同事业作为基础的。因为念祖一心一意想要深入音乐艺术史的领域来研究声学问题，而我却想为民族艺术的特殊规律来探寻它背后的自然科学的、普遍性的原理，这就是我

们之间的一个"畅通"的结合点。

十几年来,"小戴"被我叫成了老戴,这其中包含了一个一个的历史难题在念祖手中得出妙解的艰苦过程,现在终于有了个综合性的成果,这就是面前的这部新著了。念祖在我们的共同事业中首先做出了他的贡献!

难在这是一个非生产性的、不能直接产生经济利益的领域,更是没有什么人肯于为之付出劳动的领域。近百年来的声学史,除去能与大陆架石油开采紧密联系的水声学外,虽在全世界范围中,亦少见新的进展,更不论从事它的基础理论研究工作了。尤其令人忧心者,近几十年来一般中学的物理学教科书也都删除了"声学"部分,而只在有关"波动"的章节中略一提及而已。中学义务教育的作用是教会青少年认识自己与认识客观世界。在眼、耳、鼻、舌、身诸种手段之中,"声学"是教育人认识"耳朵的世界"的;莫非我们竟要培养"聋子"吗?



因此,我个人认为:念祖的所为是一个具有社会意义的工作;他为音乐艺术工作者提供了别处无从学习的声学基础知识,尤为功德无量!

1992年11月22日

[General Information]
书名=中国人的音乐和音乐学
作者=
页数=276
出版社=
出版日期=
SS号=10194884
DX号=000003153488